

Os Últimos Dias da Humanidade

Dá a impressão de que um aprendiz de feiticeiro se aproveitou da ausência do mestre. Mas em vez de água, há sangue.

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

É esta a guerra mundial.
É este o meu manifesto.
Tudo maduramente ponderei.
Tomei sobre mim a tragédia
que se decompõe nas cenas da
humanidade em decomposição,
para que a ouvisse o espírito
disposto a apiedar-se das
vítimas, mesmo que ele próprio
tivesse renunciado para todo
o sempre à ligação com um
ouvido humano. Ele que
capte a nota dominante desta
época, o eco da minha loucura
sangrenta, que me torna
cúmplice de todo este alarido.
Ele que a aceite como redenção!

A Arca de Kraus

Já basta a desmesura desta tarefa para a qual se constituiu exército de artistas jovens e seniores (como só nas guerras da Arte é permitido e rentável). Já basta de palavras que informem ou justifiquem escolhas, percursos e indecisões. O que me custa é que ainda hoje seja preciso falar da infâmia através da acusação monumental de Karl Kraus – também ela tão secretamente silenciada ao longo de um século. O que não me custa é fazer o teatro que acredito seja útil à partilha dos contemporâneos.

DEDICATÓRIA 1

Aos outros construtores deste espectáculo utópico, o meu humilíssimo agradecimento, porque ninguém poderá entrar neste jogo de denúncia sem que seja cúmplice enquanto cidadão-artista pronto a adoptar o criticismo furioso de KK, experimentando a diversidade de estilos e a corrida de fundo a que a empreitada obriga.

Encenámos como quem traça à mão levantada o mapa fantasmagórico dos fragmentos, redefinindo os trilhos previamente escolhidos à mesa da dramaturgia. Organizámos o laboratório do apocalipse esvaziando “o quarto de crianças onde brincam moços de estrebaria”. A uma semana das estreias, cometemos cortes radicais, caso contrário seríamos arrastados pela tentação da obra infinita, dificilmente partilhável.



Todas as guerras são malevolamente fraticidas. Que há de humano no ódio de decidir matar e executar a matança de outras vidas, já de si efêmeras no acaso das nossas misteriosas existências: “Para o sono da morte / Ninguém é muito velho!” (Marina Tsvetáeva)? Ou pô-las à

míngua por decreto dos chefes de repartição dos que governam em parcerias de conveniência? Ou derrubar muros e depois construir outros para sinalizar coutadas no planeta raivosos?

DEDICATÓRIA 2

A todos os que são depredados das suas vidas pelos monstros da guerra; pela infâmia da usura; pela estupidez da indiferença; pela cupidez do “coro dos desenrascados”.

Às crianças da guerra que nunca saberão o que é o teatro que tem por mote de indignação o relato das suas existências traídas...

...e a todas as outras que podem aprender o mundo através da partilha do teatro, antes e depois de arderem as bibliotecas.

Nuno Carinhas

Director Artístico do TNSJ

Os Últimos Dias da Humanidade

de Karl Kraus

Die letzten Tage der Menschheit
(1915-1922)

tradução

António Sousa Ribeiro

encenação

Nuno Carinhas

Nuno M Cardoso

dramaturgia

Nuno Carinhas

Nuno M Cardoso

João Luís Pereira

Pedro Sobrado

cenografia e figurinos

Nuno Carinhas

desenho de luz

Wilma Moutinho

desenho de som

Francisco Leal

música

Jonathan Saldanha

(João Pais Filipe *percussão*)

Benjamin Brejon *percussão*

Álvaro Almeida *trompete*)

vídeo

Pedro Filipe Marques

assistência de encenação

Mafalda Lencastre

estagiária

Sofia Ribeiro

voz e elocução

João Henriques

Carlos Meireles

interpretação

Ana Mafalda Pereira, Andreia Ruivo,

António Durães, Benedita Pereira,

Diana Sá, João Cardoso,

Joana Africano, João Castro,

João Lourenço, Mafalda Canhola,

Marcello Urgeghe, Maria Inês Peixoto,

Miguel Loureiro, Paulo Calatré,

Paulo Freixinho, Pedro Almendra,

Raquel Cunha, Rita Pinheiro,

Sara Barros Leitão, Teresa Arcanjo,

Tiago Sarmento

A banda sonora inclui o seguinte tema,
tratado a partir do original:

Valsa de *Eugene Onegin*, de Piotr Ilitch
Tchaikovsky, interpretação Leonard
Bernstein, Orquestra Filarmónica de
Nova Iorque (CBS, 1976).

produção

TNSJ

M/12 anos

Espectáculo em língua portuguesa,
legendado em inglês.

Teatro Nacional São João (Porto)

27 outubro – 19 novembro 2016

qua 19:00 qui-sáb 21:00 dom 16:00

I: Esta Grande Época

(27, 30 out; 4, 9, 12, 17 nov)

dur. aprox. 2:00 (com intervalo)

II: Guerra é Guerra

(28 out; 2, 5, 10, 13, 18 nov)

dur. aprox. 2:20 (com intervalo)

III: A Última Noite

(29 out; 3, 6, 11, 16 nov)

dur. aprox. 2:20 (com intervalo)

Sessão Especial: Esta Grande Época

+ Guerra é Guerra + A Última Noite

19 nov sáb 15:00-23:00

Sessões com tradução em Língua

Gestual Portuguesa e Audiodescrição

Esta Grande Época

30 out · dom 16:00

A Última Noite

6 nov · dom 16:00

Guerra é Guerra

13 nov · dom 16:00

Teatro Nacional D. Maria II (Lisboa)

12-22 janeiro 2017

qua 19:00 qui-sáb 21:00 dom 16:00

Teatro Nacional São João
12 novembro 2016

Conferência

Laboratórios do apocalipse

com

António Sousa Ribeiro

Cândida Pinto

José Pacheco Pereira

Rui Bebianco

moderação

Bruno Monteiro

organização TNSJ

sáb 16:00

Lançamento de livro

Os Últimos Dias da Humanidade

Versão integral

de Karl Kraus

tradução

António Sousa Ribeiro

edição

TNSJ/Húmus

com

António Sousa Ribeiro

João Barrento

sáb 18:30

ÍNDICE

A Arca de Kraus, NUNO CARINHAS	1
O Anjo Mudo, NUNO M CARDOSO	9
Prefácio, KARL KRAUS	13
Uma sátira absoluta, ANTÓNIO SOUSA RIBEIRO	17
O óbvio e a abominação, BRUNO MONTEIRO	29
A guerra perpétua, ROBERTO CALASSO	47
Os sinais da grande época no dorso, EDMUNDO CORDEIRO	65
Cenários, CÂNDIDA PINTO	73
“Isto não é a paz” – Os últimos dias e depois, RUI BEBIANO	77
Pequena cronologia da Grande Guerra, JOÃO LUÍS PEREIRA	87
O archote: Karl Kraus (1874-1936), ANTÓNIO SOUSA RIBEIRO	95
Monumento aos combatentes, WALTER BENJAMIN	107

O Anjo Mudo

NUNO M CARDOSO

“Das Chaos willkommen, denn die Ordnung hat versagt.” (Karl Kraus)

Como avançar e dizer algo? O natural silêncio perante o horror. Contudo, urge ainda o grito do homem! Porque o fósforo ainda queima e não se apagou com “a vaga que se abateu com tanta violência, tão subitamente, sobre a Humanidade que, ao cobrir de espuma a superfície, trouxe ao de cima as tendências obscuras do inconsciente e os instintos sanguinários primitivos.”¹

Fragmentos e visões que ganharam corpo e voz! O confronto do indivíduo com a matéria. No mundo que se incendiou e a humanidade esqueceu esse incêndio! “E porque as pessoas saberiam que o ser humano inventou a máquina para ser dominado por ela e porque as pessoas não sobreporiam à loucura de a terem inventado a loucura ainda mais grave de se deixarem matar por ela.”²

“...o olhar fixo do anjo da história do qual Walter Benjamin dizia que vê, de olhos arregalados, ‘uma só catástrofe que acumula continuamente ruínas e mais ruínas e as arremessa aos seus pés. Gostaria de ficar por ali, de acordar os mortos e juntar os destroços. Mas sopra do Paraíso uma tempestade que se enredou nas suas asas e é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esta tempestade impele-o irresistivelmente para o futuro a que vira as costas, enquanto a pilha de detritos na sua frente cresce para o céu. Aquilo a que chamamos progresso é essa tempestade!’”³

O medo, a propaganda e a vontade de poder alimentam as guerras como “processos de purificação e de limpeza”, “sementeiras da virtude” que “fazem despertar os heróis”. Inspirando afirmações como “a verdade é que não há um único ponto em que não nos distingamos dos inimigos, ou não fossem eles a escória da humanidade” ou “não ama aquele que não é capaz de odiar”...

“A guerra transforma a vida num quarto de crianças em que foi sempre o outro que começou, em que há sempre um a vangloriar-se dos crimes que assaca ao outro e em que a pancadaria assume a forma do jogo de soldados.”⁴

No final de *Os Últimos Dias da Humanidade*, após as visões do Apocalipse na Terra e do bombardeamento que Marte impôs ao mundo, surge:

“Campo de batalha. Crateras. Nuvens de fumo. Noite sem estrelas. O horizonte é uma parede de chamas. Cadáveres. Moribundos. Entram em cena homens e mulheres com máscaras de gás.

Grande silêncio.

A VOZ DE DEUS:

*Eu não quis isto.”*⁵

O anjo continua silenciado, cabe ainda ao homem travar este Apocalipse!

“No momento em que somos ameaçados com crises e selvajarias, a única forma de mantermos a paz é conseguirmos que o proletariado reúna as suas forças, franceses, ingleses, alemães, italianos e russos... vamos pedir a esses milhões de homens que se unam para afastar este terrível pesadelo!”⁶

Do caos surge a imperfeição e nela ainda a possibilidade de beleza e luz.

O privilégio de partilhar a construção deste “carnaval trágico” a várias vozes, a múltiplos corpos, com toda esta equipa. A todos, um bem-haja!

Aos que entram para assistir a estes *Últimos Dias*, não percam toda a esperança e sejam bem-vindos!

¹ *O Mundo de Ontem*, Stefan Zweig.

², ⁴ e ⁵ *Os Últimos Dias da Humanidade*, Karl Kraus.

³ *História Natural da Destruição*, W.G. Sebald.

⁶ *Apocalypse*, Jean Jaurès.

Prefácio

KARL KRAUS*

Este drama, cuja extensão, medida à escala terrena, daria para preencher uns dez serões, destina-se a ser representado por um teatro do planeta Marte. O público do nosso mundo não teria forças para suportá-lo. Pois que é sangue do seu sangue e o conteúdo é parte do conteúdo daqueles anos irreais, impensáveis, inacessíveis a toda a mente lúcida, fora do alcance da memória e só preservados num sonho sangrento, os anos em que figuras de opereta representaram a tragédia da humanidade. A acção, que nos transporta a um cento de cenas e infernos, é inconcebível, retalhada, sem heróis, como aquela outra. O humor não é senão a acusação lançada a si próprio por alguém que não enlouqueceu à ideia de ter suportado testemunhar as coisas deste tempo no seu perfeito juízo. Além dele, que transfere para a posteridade a vergonha de em tal ter tido parte, ninguém mais tem direito a esse humor. Os contemporâneos, que consentiram que acontecesse o que aqui fica registado, renunciem ao direito de rir, em prol do dever de chorar. Os feitos mais inverosímeis aqui relatados aconteceram na verdade; eu pintei o que eles só fizeram.¹ Os diálogos mais inverosímeis aqui travados foram pronunciados nesta exacta forma; as mais cruéis fantasias são citações. Frases cuja absurdidade se inscreveu indelevelmente no ouvido ganham a dimensão da música da vida. O documento é uma personagem; relatos ganham vida como figuras humanas, figuras morrem como editoriais; o artigo de jornal recebeu uma boca, que o recita em forma de monólogo; os clichés erguem-se sobre duas pernas – houve seres humanos que ficaram só com uma. Há cadências a vociferar com estrondo pelo tempo fora, engrossando até se tornarem no coro de um rito blasfemo. Gente que viveu abaixo da humanidade e que sobreviveu a esta surge – enquanto agente e porta-voz de um presente que não tem carne mas tem sangue, que não tem sangue mas tem tinta – reduzida a espectros e a marionetas e traduzida na fórmula da sua activa insubstancialidade. Carrancas e lémures, máscaras do Carnaval trágico, têm nomes autênticos, porque é assim que tem de ser e porque, justamente, nesta temporalidade governada pelo acaso nada acontece por acaso. Isto a ninguém concede o direito de julgar que se trata de uma questão local. Também o que se passa na esquina da Sirk² é regido a partir de um ponto cósmico. Quem não tiver nervos resistentes, mesmo que os tenha suficientemente fortes para suportar a nossa época, vá-se embora do espectáculo. Não é de esperar que um presente em que isto pôde acontecer veja no horror feito palavras outra coisa que não uma brincadeira, tanto mais quanto ele lhe ecoa aos ouvidos vindo das aconchegadas profundezas dos mais hediondos dialectos, e que veja naquilo que há pouco se viveu, a que se sobreviveu, outra coisa senão uma invenção. Uma invenção cuja matéria não aceita. Porque maior do que toda a vergonha da guerra é a vergonha de os homens já nada quererem saber dela, suportando que haja guerra, mas não que tenha havido. Os que sobreviveram ao tempo dela acham que o tempo dela já passou e as máscaras cumprem, é certo, a quarta-feira de cinzas, mas não querem ser recordadas umas das outras.

* In *Os Últimos Dias da Humanidade*.

Trad. António Sousa Ribeiro. Porto/V.N.

Famalicão: TNSJ/

Húmus, 2016. p. 15-17.

Como é fundamente compreensível a circunspecção de uma época que, jamais capaz de uma vivência e incapaz de trazer à ideia o que viveu, nem pela derrocada sofrida se deixa abalar, sente tão pouco a expiação como sentiu o acto cometido, mas, apesar disso, tem suficiente instinto de preservação para tapar os ouvidos perante o fonógrafo das suas melodias heróicas e suficiente espírito de sacrifício para, se necessário, voltar a entoá-las. Pois que há-de haver guerra é coisa que não é minimamente inconcebível para aqueles a quem a palavra de ordem “Agora estamos em guerra” permitiu e protegeu todas as infâmias, mas a quem a admoestação “Agora estivemos em guerra!” perturba o justo descanso dos sobreviventes. Eles sonharam conquistar o mercado mundial – o fim para que nasceram – envergando uma armadura de cavaleiro; têm de contentar-se com o negócio pior de a venderem na feira da ladra. Numa tal disposição de espírito, venham agora falar-lhes da guerra! E talvez seja de recluir um futuro desentranhado de um presente tão brutal não possua, apesar da maior distância, uma capacidade maior de compreensão. Apesar disso, uma tão plena confissão da culpa de pertencer a esta humanidade em algum lugar há-de ser bem-vinda e alguma vez há-de ter utilidade. E “porque estão ainda em fúria os espíritos dos homens”, seja convocada ao cadafalso sobre as ruínas a mensagem que Horácio dirige ao renovador:

E deixai que conte ao mundo, que o não sabe,
Como tudo isto foi; dir-vos-ei, pois,
De actos corruptos, feros, monstruosos,
Juízos de acaso, cegos assassínios;
De mortes pela força e pela astúcia
E de planos que, falhando, caíram
Sobre os seus autores: tudo isto eu posso
Narrar-vos com verdade.³

1 Citação invertida do drama de Friedrich Schiller *A Conjura de Fiesco*, cena 17, Acto II: “Eu fiz o que tu... só pintaste.”

2 A casa Sirk, especializada em artigos de marroquinaria, situava-se na esquina da Ringstraße e da Kärntnerstraße, do lado oposto ao edifício da Ópera, em pleno centro de Viena. Era ponto de reunião e de passagem do mundo elegante vienense.

3 Shakespeare, *Hamlet*, cena 2, Acto V, vv. 377-384.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



Uma sátira absoluta

ANTÓNIO SOUSA RIBEIRO

Ao escrever, em 1951, a sua mil vezes glosada sentença de acordo com a qual “escrever um poema depois de Auschwitz seria um acto de barbárie”, Theodor W. Adorno não estava a formular uma questão substancialmente nova. Estava, perante o horror absoluto do genocídio nazi, apenas a radicalizar a expressão de um problema que percorre com particular acuidade toda a história literária do século XX: perante a violência da realidade, em que medida é ainda possível e, ao mesmo tempo, legítima de um ponto de vista ético a representação estética? A resposta, evidentemente, só podia ser dada pela própria prática estética – e a verdade é que Adorno viria depois a relativizar o significado da sua frase, ao reconhecer, nomeadamente nas “Meditações Metafísicas” da sua *Dialéctica Negativa*, que “o sofrimento sem fim tem tanto direito a exprimir-se como o ser torturado tem direito a gritar” e ao encontrar na obra de um Paul Celan ou de um Samuel Beckett paradigmas possíveis para uma literatura depois de Auschwitz.¹ É sabido, de facto, como a tentação do silêncio acompanhou de perto a obra de muitos autores dos mais marcantes do século passado, mas também, do mesmo passo, como a história literária desse século dá abundante testemunho da capacidade de transgredir os limites daquilo “sobre que não pode falar-se”, demonstrando como o poder de nomear o inominável constitui o domínio por excelência do literário.

Nomear o inominável: era este o problema que, no decorrer dos anos, tinha vindo a cristalizar-se também como questão central da escrita krausiana. “Quem tiver alguma coisa a dizer, avance e fique em silêncio”, afirmaria Karl Kraus, em Novembro de 1914, na sua primeira intervenção pública depois do início da Primeira Guerra Mundial, a alocução “In dieser großen Zeit” (“Nesta Grande Época”).² Mas este silêncio, a única resposta possível de quem queria distanciar-se do coro cacofónico da euforia nacionalista e belicista dos primeiros meses da guerra, vai depois ser rompido por Kraus que, até ao final do conflito, a par de uma intervenção pública intensa materializada na realização de 46 recitais, sobretudo em Viena, mas também em Berlim, escreveria e publicaria alguns milhares de páginas. Páginas que, como o drama *Os Últimos Dias da Humanidade*, fazem a demonstração cabal da razão por que é necessário vencer a tentação do silêncio e da forma como é possível vencê-la, através de um “silêncio às avessas”, como lhe chamou Walter Benjamin.³ Isto é, através de uma abordagem que toma como instrumento principal a citação satírica do universo caótico das vozes e documentos da época, os quais, transpostos para o quadro da construção textual krausiana, dão testemunho eloquente da violência inscrita na aparente normalidade do quotidiano social austríaco e vienense, desse modo tornando possível a representação do aparentemente irrepresentável. E é assim que o autor satírico, cumprindo os termos programáticos de um aforismo de 1911, não deixa que o impeçam de dar forma àquilo que o impede de dar forma.

As primeiras cenas do drama, incluindo o Prólogo, foram escritas em Julho de 1915. A primeira indicação pública sobre a obra em gestação surge no n.º 406-412

de *Die Fackel* – a revista fundada em 1899 por Kraus, que, até ao fim da vida, em 1936, publicou um total de 922 números, totalizando cerca de 23 mil páginas –, datado de Outubro de 1915, em que Kraus transcreve uma cena central (na versão final, a última cena do Acto III), assinalando que pertence ao fecho de um acto de “uma tragédia ‘Os Últimos Dias da Humanidade. Um Pesadelo’”. O significativo subtítulo, “Um Pesadelo” [“Ein Angsttraum”], viria depois a ser abandonado. No essencial, a primeira versão estava terminada em Julho de 1917, com a conclusão do Epílogo. Essa primeira versão, entretanto submetida a uma revisão bastante profunda, veio a lume, começando pelo Epílogo (“A Última Noite”), em quatro números especiais de *Die Fackel* publicados de Dezembro de 1918 a Setembro de 1919. Trata-se da chamada *Aktausgabe* (edição em actos), cujo rápido surgimento no imediato pós-guerra revela bem como, uma vez desaparecidos os constrangimentos da censura que tinham impedido a publicação enquanto durasse o conflito bélico, Kraus tem pressa em intervir no novo contexto sociopolítico da recém-fundada república, dando à estampa a sua visão apocalíptica dos anos finais da monarquia.

Ao longo de 1920 e 1921, a *Aktausgabe* seria submetida a novo processo de revisão, que se traduziu num alargamento substancial. Ressalvadas algumas excepções mais notórias, foram poucas as alterações dentro de cada cena, mas, em contrapartida, a arrumação respectiva foi muito alterada e, sobretudo, a dimensão do drama cresceu de 170 para 220 cenas. O resultado é um texto novo, em que é visível, em vários aspectos que não cabe aqui desenvolver, uma acentuação diferente, baseada, por um lado, na utilização de documentos e informações só acessíveis depois do fim da guerra e, por outro, alimentada pelo circunstancialismo da intervenção no contexto da consolidação da I República austríaca a partir de uma perspectiva que levava entretanto o autor a uma solidariedade activa com o programa da social-democracia (assim, na nova versão, cresce muito o peso das referências críticas ao Partido Cristão-Social, que domina entretanto a cena política, e ao jornal *Reichspost*, órgão officioso deste partido). Esta nova versão do drama seria publicada em Maio de 1922, numa tiragem de cinco mil exemplares, reimpressa, com o mesmo número de exemplares, em Dezembro do mesmo ano. Em vida de Kraus houve uma única reedição, numa tiragem de sete mil exemplares, em 1926, numa versão praticamente idêntica à de 1922, que fixa o texto na forma definitiva.

Kraus incluiu com bastante frequência cenas de *Os Últimos Dias da Humanidade* nos seus famosos recitais públicos. Em contrapartida, o drama quase não foi representado, se exceptuarmos três encenações do Epílogo, “A Última Noite”, respectivamente, em Viena, em 1923, em Teplitz-Schönau, para um público operário, em 1924, e em Berlim, em 1930. As dificuldades inevitavelmente suscitadas pela encenação de um drama desta dimensão, com a sua esmagadora variedade de cenas, lugares e personagens, não são suficientes para explicar o facto de, em vida de Kraus, ele não ter chegado a conhecer as tábuas do palco. Esse facto deve-se, por um lado, à relutância do autor em ceder os direitos de representação a teatros em cujo critério e orientação estética não confiava e que, a seus olhos, inevitavelmente iriam adulterar a obra e, pior ainda, não resistiriam a explorá-la de um ponto de vista comercial. Foi assim que Kraus recusou vários pedidos de cedência de direitos, entre os quais os dos dois mais famosos encenadores alemães dos anos 20,

Max Reinhardt e Erwin Piscator. Por outro lado, como revela uma carta de 17 de Novembro de 1917, era grande o seu cepticismo perante a adequação dos meios cénicos ao tipo inaudito de drama que havia criado:

[O autor] não acredita minimamente que, em toda a sequência da peça, que, na verdade, só se serve da aparência dramática como um instrumento, se encontrem muitas cenas capazes de, mesmo com os melhores actores, conservar em palco, ainda que aproximadamente, a vivacidade dramática que adquirem sem dificuldade diante do leitor judicioso ou do ouvinte de um recital.⁴

Por motivos relacionados com a intransigência dos herdeiros dos direitos autorais, que assumiram de modo demasiado literal a perspectiva de Kraus, seria necessário esperar até 1964 para assistir à estreia absoluta, em Viena, de uma versão de conjunto do drama, encenada por Leopold Lindtberg. Desde essa data, embora com pouca frequência, *Os Últimos Dias da Humanidade* têm marcado presença nos palcos de língua alemã, e não só. Sem preocupação de exaustividade, pode referir-se: a encenação de Hans Hollmann em Basileia, em 1974, numa versão distribuída por duas noites, depois retomada em Viena, em 1980; a apresentação do drama no festival de Edimburgo, em 1983, com encenação e tradução de Robert David MacDonald; a encenação de Luca Ronconi, em Turim, em 1990; a encenação de Goran Stojanović em Belgrado, em 1994, que explorava os paralelismos com o processo violento de dissolução da Jugoslávia; em 1999, a encenação de Johann Kresnik, em Bremen, aproveitando o espaço de um antigo *bunker* para submarinos; a encenação de Hans Gratzner no Hotel da Linha do Sul, no Semmering, em 2000; a apresentação no La Mama Theatre de Melbourne, com encenação de Hanspeter Horner, em 2004; e, mais recentemente, as encenações de Hans-Werner Kroesinger em Estugarda (2008), de Georg Schmiedleitner no Festival de Salzburgo e no Burgtheater de Viena (2014) e de David Lescot na Comédie-Française, em Paris (2016). De assinalar ainda as muitas leituras públicas de selecções do drama pelo grande actor austríaco Helmut Qualtinger (1928-1986).

Em 1930, Kraus preparou uma versão radicalmente reduzida a que chamou “versão para palco” (*Bühnenfassung*). Esta versão, que altera profundamente o texto através de cortes muito substanciais (por exemplo, os diálogos entre as personagens do Optimista e do Eterno Descontente, às quais incumbe, na versão de base, uma relevante função córica, estão por completo ausentes) e de uma remontagem integral das cenas, nunca chegou, contudo, a ser encenada, só tendo sido publicada, por Eckart Früh, no início dos anos 90.⁵ O estabelecimento dessa versão mostra bem, no entanto, que, sem renunciar à sua concepção da primazia da linguagem e da performance verbal como modo privilegiado de produção do drama, Kraus não descartava de modo nenhum a necessidade da dimensão visual e acústica da sala de teatro para revelar a plenitude do seu potencial estético.

Num ensaio significativamente intitulado “Karl Kraus, Escola de Resistência”, Elias Canetti designa o autor satírico vienense como “mestre da indignação”, vendo-o, nessa qualidade, como absolutamente distinto de todas as outras figuras públicas da época.⁶ De facto, a sátira krausiana não se filia, no essencial,

na tradição da sátira irónica de modelo horaciano, embora também a cultive; ela vem, sim, na linha da sátira patética, juvenaliana, correspondente à raiz mais primordial do modo satírico: a praga e a invectiva. É uma sátira absoluta pelo seu carácter omnívoro, que lhe permite incorporar os mais diversos recursos expressivos e percorrer toda a paleta dos registos discursivos disponíveis, do *pathos* da acusação e da denúncia ao cómico e ao grotesco. Mas é também uma sátira absoluta no sentido em que parte, com incondicional intransigência, de um imperativo ético e em que está disposta a levar a severidade do olhar que lança sobre o mundo até às mais extremas consequências apocalípticas. Esse mesmo imperativo ético e a sua relação inseparável com a forma estética da sátira krausiana são essenciais para entender um drama como *Os Últimos Dias da Humanidade*.

Os Últimos Dias da Humanidade é um drama sem paralelo fácil em qualquer literatura. Não tem modelos, muito embora Kraus tenha, sem dúvida, tido em mente a complexidade proteica do drama shakespeariano, de que ele próprio foi um apaixonado divulgador nos seus recitais públicos e ao qual vai buscar, através de uma citação de *Hamlet*, a voz que define arquetipicamente o papel do sujeito satírico, a quem cabe transmitir à posteridade o horror de que foi testemunha, na esperança de que um futuro, mesmo que longínquo, seja capaz de evitar que esse horror perpetuamente se repita. Se quiséssemos ir buscar um antecedente próximo na literatura de língua alemã, talvez o encontrássemos apenas em *A Morte de Danton*, de Georg Büchner, com que o drama de Kraus partilha um modo análogo de abordar um contexto de crise histórica através da técnica documental da montagem de citações. Num texto publicado em Maio de 1918 em *Die Fackel*, Kraus vai buscar, justamente, a uma citação do texto de Büchner o que pode considerar-se a definição de um fio condutor essencial do seu próprio drama:

Eles não ouvem que cada uma destas palavras é o estertor de agonia de uma vítima. Ide atrás dos vossos lugares-comuns até ao ponto em que eles encarnam num corpo. Olhai em volta, tudo isso fostes vós que dissestes, é uma tradução mímica das vossas palavras. [...] Hoje em dia, tudo se trabalha na carne humana. É essa a maldição do nosso tempo.⁷

Apesar de o autor ter caracterizado *Os Últimos Dias da Humanidade* como uma “tragédia em cinco actos com prólogo e epílogo”, o drama está a grande distância da forma clássica da tragédia, desde logo por lhe faltar a progressão de um fio de acção orientado para um efeito catártico. Também a figura clássica do herói trágico está ausente: o herói, a humanidade colectivamente culpada, é um herói puramente negativo, cujo colapso real é inteiramente destituído de grandeza, já que “a bala lhe entrou por um ouvido e saiu pelo outro” e, assim, o futuro não poderá ser senão a repetição da miséria do presente, sem qualquer perspectiva de renovação.

O título, *Os Últimos Dias da Humanidade*, define desde logo uma perspectiva apocalíptica. A banalidade desse título é apenas aparente: não se trata, de facto, de uma visão escatológica; para Kraus, o apocalipse não se apresenta na forma de uma catástrofe final, antes está desde sempre inscrito na aparente normalidade das formas do quotidiano. “O estado em que vivemos”, escreve ele num

aforismo de Janeiro de 1917, “é o verdadeiro apocalipse: o apocalipse estável.”⁸ Na verdade, para usar uma expressão de Walter Benjamin, é de uma “catástrofe permanente” que se trata⁹ – os últimos dias da humanidade acontecem, afinal, todos os dias. É por isso que na “tragédia” de Kraus quase não existe desenvolvimento dramático. Uma ou outra referência na primeira cena de cada um dos cinco actos ou, pontualmente, noutras cenas permite reconstituir uma vaga cronologia da progressão da guerra. A acção, que se inicia, no Prólogo, no momento dos funerais do herdeiro do trono assassinado, vai-se situando num tempo sucessivo, embora, em muitos casos, a cronologia da guerra esteja longe de ser seguida com rigor (muitos momentos importantes dessa cronologia nem sequer são, aliás, objecto de referência). Mas a repetição da mesma matriz na cena inicial do Prólogo e nas cenas de abertura dos cinco actos aponta para uma realidade que, no essencial, permanece estática – nada acontece de novo que não esteja já inscrito na lógica profunda de uma sociedade para a qual a guerra é um estado de coisas normal. É a falta de desenvolvimento dramático que permite também que a posição relativamente ao conjunto de muitas das cenas, por via de regra inteiramente autónomas, seja permutável sem nenhuma dificuldade. Deste modo, a sequência dramática, embora conduzindo ao momento da derrocada final, na forma de uma espécie de contagem decrescente, está estruturada, no essencial, em torno da presença recorrente das mesmas personagens e da variação dos mesmos motivos. Estes confluem, no fim de contas, na encenação daquela “banalidade do mal” para que, a propósito do processo de Eichmann, Hannah Arendt viria a apontar na sua reflexão sobre os protagonistas dos crimes nazis, e que está já integralmente diagnosticada no drama de Karl Kraus no relativo às “figuras de opereta” que representam a “tragédia da humanidade”.

Na sua estrutura formal, *Os Últimos Dias da Humanidade* representa um modelo absolutamente pioneiro de drama-documento, embora numa acepção muito diferente da que viria a ser associada a este conceito nos anos 60. No extremo, a montagem de cenas de que se compõe mostra-se, por definição, inacabada: a ambição última do drama seria aproveitar integralmente o material inesgotável que a própria realidade vai fornecendo sem cessar ao autor satírico. “*Os Últimos Dias da Humanidade*”, escreveria mais tarde Kraus, “compõem-se de mais umas 100 mil cenas, que só não foram escritas para não esticar demasiado a dimensão de uma peça que cabe sem dificuldade numa noite de teatro em Marte.”¹⁰ A afirmação, no Prefácio, de que “os diálogos mais inverosímeis aqui travados foram pronunciados nesta exacta forma; as mais cruéis fantasias são citações” corresponde inteiramente à verdade. De facto, a composição do drama baseia-se em boa parte na montagem de citações, provenientes, na esmagadora maioria, de fontes da imprensa. Muitas dessas fontes são identificáveis com relativa facilidade, desde logo porque parte da matéria documental aproveitada para *Os Últimos Dias da Humanidade* foi também utilizada por Kraus nos sucessivos números de *Die Fackel*, publicados ao longo dos anos da guerra e nos quais se encontram inúmeros paralelismos com o texto do drama. Na verdade, desde cedo Kraus vinha a desenvolver nas páginas da revista a técnica da glosa satírica, sem dúvida um dos elementos mais modernos e radicais da sua poética: a glosa permite a perspetivação satírica de textos, normalmente colhidos na imprensa, autênticos



objets trouvés, através da sua incorporação no discurso krausiano e do enquadramento através de diferentes formas de comentário. Esta técnica é experimentada com especial acuidade a partir de 1912, altura em que é utilizada para potenciar a crítica à cobertura jornalística das Guerras dos Balcãs; a partir de 1915, quando inicia a redacção do seu drama incomensurável, Kraus está em condições de usar esse instrumento de modos infinitamente subtis.

É assim que o que, à primeira vista, se afigura inverosímil se encontra perfeitamente atestado, como acontece – um exemplo entre muitos – no caso do postal escrito pelo general Auffenberg a Ludwig Riedl, proprietário de um conhecido café vienense (cena 16 do Acto I), descoberto por Kraus no *Illustriertes Wiener Extrablatt* (a *Aktausgabe* de 1919 inclui um fac-símile da página do jornal). Nalguns casos, o autor viria a fornecer ele próprio a prova documental, como relativamente à cena entre o imperador Wilhelm e os generais acrescentada à edição de 1922 (cena 37 do Acto IV), a qual, aparentemente de pura invenção burlesca, traz ao palco situações que estão integralmente documentadas em várias publicações memorialísticas do pós-guerra. Noutros casos, sobretudo quando a informação chegou a Kraus por via privada, através, nomeadamente, de correspondência enviada por um dos seus muitos informadores, nem sempre a fonte é identificável. Mas mesmo quando as aparências não apontam nesse sentido, como acontece, por exemplo, com a carta escrita pela mulher de Postabitz (cena 34 do Acto V), vem a revelar-se que o que se afigura ficcional se limita, basicamente, à reprodução de um documento verídico. Em geral, a citação – que tanto pode reproduzir enunciados extensos como, muitas vezes, limitar-se à frase ou mesmo ao simples vocábulo (“Stahlbad”, “banho de aço”, não é mais do que uma citação de um discurso de Hindenburg, e exemplos análogos poderiam multiplicar-se) – constitui a essencial arma satírica utilizada.

Para Kraus, a imprensa, como signo do conjunto de mecanismos a que Adorno e Horkheimer viriam mais tarde a chamar a “indústria da cultura”, é a grande responsável pela guerra (assim, Moritz Benedikt, director do mais influente jornal vienense, a *Neue Freie Presse*, surge no Epílogo do drama encarnando a figura do “Senhor das Hienas”). Ela não é responsável simplesmente na sua função de ateadora de incêndios, como instigadora da política belicista e porta-voz do ódio nacionalista, redundando no processo de desumanização bem representado nas cenas 27 e 28 do Acto I através do contraste brutal entre a mensagem de paz de Bento XV e a ferocidade de um editorial de Benedikt;¹¹ é-o, sobretudo, enquanto paradigma de um modelo de comunicação que reduz a linguagem à simples mecânica do lugar-comum e está, assim, na raiz de uma radical indiferença perante todos os valores, a começar pelo valor da vida humana. A “Journaille”, no expressivo trocadilho recorrentemente utilizado por Kraus, protagoniza por excelência um uso da linguagem que serve à mitificação da realidade e à banalização da violência, tornando-se no órgão por excelência do “apocalipse estável”. Foi assim que, aos olhos do autor satírico, pôde gerar-se a “aventura tecno-romântica”, já que o horror da guerra moderna, com o seu enorme potencial de destruição, não podia subir à consciência dos que, embalados por clichés de heroicidade, perdida a noção da distância entre as palavras e os actos, “sonharam conquistar o mercado mundial – o fim para que nasceram – envergando uma armadura

de cavaleiro”, como escreve o autor no Prefácio programático que antecede o drama. A desproporção entre os meios de destruição em larga escala possibilitados pelos avanços da técnica e a irresponsabilidade e insignificância moral dos que têm o poder discricionário de utilizar esses meios é um dos essenciais motivos condutores do drama. Em vez de se cobrirem de glória, como sugere o anacronismo de um imaginário cavaleiresco, os combatentes arriscam-se a ser vítimas do gás de cloro, propiciando a Kraus o trocadilho de uma investida “cloriosa”. Recorrente, em muitas variações, ao longo do drama, o motivo da “aventura tecno-romântica” é uma das várias dimensões em que se revela de modo flagrante a actualidade de *Os Últimos Dias da Humanidade*. É uma aventura que só pôde ganhar forma através da inculcação de uma retórica bélica que se substitui à percepção da realidade dos corpos humanos destroçados e violentados; a cortina dos lugares-comuns torna invisível o estendal de violência insensata que constitui o substrato da experiência concreta das vítimas.

Dado o diagnóstico essencial do peso dos usos irresponsáveis da linguagem na culpa colectiva, não surpreende a representação proporcionalmente elevada que têm no drama figuras de escritores e jornalistas ou aquelas personagens que, como, entre várias outras, o Assinante, o Patriota ou o Velho Biach, têm simplesmente por função papaguear mecanicamente fragmentos de textos de imprensa, assimilados como artigos de fé. O universo extremamente amplo das personagens combina inúmeras figuras históricas, a começar pelos imperadores da Alemanha e da Áustria-Hungria, protagonistas da aliança funesta recorrentemente tematizada em *Os Últimos Dias da Humanidade*, com não menos personagens fictícias. No conjunto, obtém-se um panorama muito amplo, que vai desde as mais altas esferas da política e da sociedade até ao vienense comum. Por vezes, sobretudo na última parte do drama, com particular realce para as visões da cena final – pense-se, por exemplo, no quadro que mostra os cadáveres das crianças do afundado paquete Lusitania, baloiçando nas ondas e balbuciando uma rima infantil –, surgem figuras apresentadas exclusivamente no papel de vítimas. No geral, todavia, é sobretudo o universo esmagador dos culpados e dos cúmplices do estado de coisas que está representado.

Salta à vista o carácter unidimensional dessas figuras. Não há qualquer traço de densidade psicológica, que, por definição, as personagens não possuem. Não existe, assim, uma preocupação de realismo, as personagens surgem como simples representantes de uma *doxa* colectiva, de um senso comum materializado nos clichés da linguagem da imprensa. Elas coincidem exactamente com a sua função, existem apenas na absoluta exterioridade de um discurso de que, no limite, são simples porta-vozes. Personagens como a jornalista Alice Schalek limitam-se a debitar o texto, autêntico, dos seus artigos de jornal. É assim, aliás, que um dos aspectos cómicos explorados à saciedade no drama consiste, justamente, nos efeitos de contraste, muitas vezes grotescos, resultantes da transposição de fragmentos de discurso escrito para a oralidade da situação teatral.

Um lugar especial está reservado ao Eterno Descontente e ao Optimista. Por força da inter-relação dialógica com o Eterno Descontente, o Optimista escapa de algum modo à unidimensionalidade da generalidade das personagens, mesmo que a sua função principal consista, sem dúvida, em “dar as deixas”

ao seu interlocutor. Por seu lado, o Eterno Descontente (em que é corrente ver um *alter ego* de Kraus, se bem que não deva perder-se de vista o facto elementar de que se trata de uma personagem dramática e, portanto, configurada de acordo com as exigências de uma lógica ficcional) é a voz satírica que acompanha a acção do drama, numa função de comentário de carácter córico que vai fornecendo elementos fundamentais de perspectivação. Cabe-lhe, nomeadamente, uma das conclusões do drama, através do monólogo final (cena 54 do Acto V), que oferece, em tom patético e apocalíptico, uma súplica da acção – da acção do drama e, simultaneamente, da acção histórica real. Note-se, aliás, que o carácter aberto da forma dramática escolhida por Kraus se manifesta na existência de três finais diferentes e autónomos: além do Epílogo, “A Última Noite”, o monólogo final do Eterno Descontente que acabei de referir e a cena “Banquete de oficiais” (cena 55 do Acto V). Esta cena, a mais longa do drama, serve de contraponto ao monólogo final do Eterno Descontente, evoluindo de um registo de opereta ou de cabaré para um cenário apocalíptico, em que as visões na parede evocam a cena bíblica do banquete de Nabucodonosor, sem deixar de ecoar igualmente a cena shakespeariana de Ricardo III atormentado pelos fantasmas das suas vítimas na noite que antecede a batalha final. Tecnicamente, embora as pormenorizadas didascálias permitam à fantasia do leitor visualizar com perfeita exactidão as situações sucessivamente evocadas, a sequência de visões exigiria a projecção de imagens cinematográficas, mais uma marca da modernidade formal do drama e da complexidade de uma estrutura composicional assente numa técnica de montagem.

Uma das dimensões essenciais dessa técnica de montagem está naquilo que pode designar-se por fonomontagem, isto é, a combinação entre, por um lado, uma multiplicidade de efeitos acústicos (a começar pelos pregões que vão ecoando ao longo do drama e a acabar na variada utilização de trechos musicais, incluindo o recurso a formas próximas da opereta) e, por outro lado, uma enorme variedade de registos discursivos. Não se trata apenas do registo coloquial, onnipresente, que é um dos principais meios ao serviço do subtil jogo de contrastes entre o cómico e o patético, mas também dos dialectos, a começar, evidentemente, pelo dialecto vienense, mas com uma presença importante do dialecto berlinense e, sobretudo, do jargão dos judeus austríacos, característico de camadas sociais oriundas do Leste e só parcialmente assimiladas. No conjunto, resulta uma impressionante paleta verbal que mesmo o leitor de língua alemã dos nossos dias não será, seguramente, capaz de apreender na íntegra sem o recurso a meios auxiliares.

É na subtil diversidade dos múltiplos registos de linguagem do original que residem, sem dúvida, os mais importantes obstáculos à tradução. De facto, a intraduzibilidade de *Os Últimos Dias da Humanidade*, apesar de infirmada por traduções bem-sucedidas em várias línguas (existem, presentemente, traduções integrais em castelhano, italiano, francês, inglês, checo, húngaro e japonês), continua a constituir ainda hoje um lugar-comum muitas vezes repetido. A tradução portuguesa integral – baseada na ampla selecção, de 115 cenas, saída em 2003 sob os bons auspícios da editora Antígona e agora inteiramente revista – parte, naturalmente, da implícita recusa desse postulado. O tradutor está consciente, melhor do que ninguém, das dificuldades tantas vezes quase insuperáveis suscitadas pela transposição de um texto dramático

tão singular. Em diferentes aspectos, como no respeitante à variedade de registos, as perdas são inevitáveis, mormente numa língua como a portuguesa, que não dispõe de dialectos urbanos e nem de longe apresenta diferenças regionais ou sociolectais tão significativas como as que se encontram no seio da língua alemã. Mas o acto de tradução, como propõe o próprio Kraus através de um intraduzível trocadilho, joga-se na transmutação do verbo "übersetzen" ("traduzir") na fórmula imperativa "üb' ersetzen!" ("aprende a substituir!"). O seu critério de validade decisivo há-de ser sempre o da forma dessa substituição, isto é, há-de medir-se pela eficácia das soluções obtidas na língua de chegada. Assim, a tentativa – se bem ou malsucedida, caberá ao leitor e ao espectador ajuizar – de "substituir" em português a diversidade discursiva do original socorreu-se, como não podia deixar de ser, dos instrumentos disponíveis, procurando explorar na máxima amplitude os registos coloquiais e mesmo, onde o original o consentia, o calão.

Não vou esmiuçar aqui o sentido das muitas opções que houve que ir fazendo ao correr do caminho, longo e difícil, que levou à versão portuguesa. Apenas uma referência aos nomes das personagens fictícias, que assumem, com frequência, uma função de trocadilho ou servem à caracterização das figuras, na boa tradição, aliás, do teatro popular vienense de Johann Nestroy. Embora seja muitas vezes possível encontrar formas equivalentes, o aportuguesamento dos nomes afigurou-se quase sempre incompatível com a integridade do contexto do drama. Acresce que o efeito cómico de nomes como Tschibulka von Welschwehr ou Schlepitschka von Schlachtentreu é irreproduzível em qualquer outra língua, não apenas pelo jogo com valores fonéticos, mas também porque esse efeito assenta em boa parte em inimitáveis efeitos de contraste – nos casos vertentes, entre um nome de raiz eslava e um apelido de raiz germânica com um sentido bélico-nacionalista (Welschwehr: muralha anti-gaulesa; Schlachtentreu: fiel nas/às batalhas).

A sátira, por definição, é sempre situada, isto é, assenta na capacidade de transformar em exemplo paradigmático o envolvimento muito próximo numa observação local. Por isso, nada é demasiado insignificante para escapar à atenção dela, capaz de apreender o sentido cósmico do que se passa "na esquina da Sirk". O texto de *Os Últimos Dias da Humanidade* está, assim, povoado de alusões, não apenas a pessoas e acontecimentos mais ou menos facilmente identificáveis, mas também a situações, nomes e locais já na época dificilmente ao alcance de leitores não-vienenses e hoje obscuros para a grande maioria dos leitores. Em muitos casos, o sentido paradigmático suscitado pelas estratégias de ficcionalização torna relativamente irrelevante a exacta identificação factual. Noutros casos, todavia, essa identificação pode acrescentar elementos importantes para a compreensão de passos de leitura complexa, nomeadamente também quando respeita a elementos fraseológicos assentes em lugares-comuns da época ou a citações literárias hoje já não correntes.

Os últimos dias da humanidade, no sentido de Karl Kraus, são os que continuamos ainda a viver todos os dias. O leitor de hoje não deverá, pois, estranhar se os lugares-comuns papagueados pelo Assinante e o Patriota ou a retórica belicista de uma Alice Schalek "incorporada" nas operações militares lhe fizerem vir irresistivelmente ao espírito a reportagem ou o editorial que acabou de ler no seu jornal do dia ou da véspera. É o significado paradigmático do diagnóstico

traçado que distingue o drama de Kraus do grosso da literatura sobre a guerra. A actualidade de *Os Últimos Dias da Humanidade* não reside, de facto, apenas na sua portentosa diatribe antimilitarista e no “ódio absoluto contra a guerra” (Canetti) que ela inspira. Reside, por um lado, na persistência dos seus motivos, nomeadamente o da imprensa, na forma de um discurso virtual, hoje elevado à infinita potência, que se substitui à experiência e assim torna invisível a violência do sofrimento concreto de seres humanos; e reside, do mesmo passo, na agudeza do olhar impiedoso lançado sobre a forma como um estado de excepção se transforma em revelador da normalidade social, um olhar sismográfico tão sensível aos sintomas da catástrofe como desperto para a possibilidade de salvação, contida na utopia de uma linguagem outra de que a sátira absoluta oferece a imagem negativa.

1 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, p. 355.

2 *Die Fackel* n.º 404, Dezembro de 1914, p. 2.

3 Walter Benjamin, “Karl Kraus”, in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*.

Org. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, vol. 4, p. 338. Este texto foi incluído por João Barrento na selecção dos ensaios sobre literatura de Benjamin por si organizada e traduzida (Walter Benjamin, *Ensaio sobre Literatura*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2016, p. 209-251).

4 *Apud* Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit: Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*. Org. Christian Wagenknecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, p. 781-783.

5 Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit: Bühnenfassung des Autors*. Org. Eckart Fröh. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

6 Elias Canetti, “Karl Kraus, Schule des Widerstands”, in E. Canetti, *Das Gewissen der Worte: Essays*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1982, p. 47.

7 “Der begabte Czernin” [“O talentoso Czernin”], *Die Fackel* n.º 474-483, Maio de 1918, p. 20.

8 Karl Kraus, *O Apocalipse Estável: Aforismos*. Trad. António Sousa Ribeiro. Lisboa: Fyodor Books, 2015, p. 74.

9 Walter Benjamin, “Zentralpark”, in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. 2, p. 683.

10 *Die Fackel* n.º 640-648, Janeiro de 1924, p. 7.

11 Como tantas outras, estas duas cenas baseiam-se numa glosa satírica publicada a abrir o n.º 406-412 (Outubro de 1915) de *Die Fackel*: sob o simples título “Duas Vozes”, o texto limita-se a transcrever, em colunas paralelas, o apelo do Papa e o editorial da *Neue Freie Presse*.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



O óbvio e a abominação

Notas etnográficas sobre a montagem em curso de uma peça impossível

BRUNO MONTEIRO*

Prólogo

Karl Kraus abre a primeira edição em volume de *Os Últimos Dias da Humanidade* precavendo-nos para a dimensão sobre-humana do seu drama – ou, como escreveria noutra altura a propósito da introdução a um “serão de leitura”, para a excursão pelo “sobre-inumano” (*das Überunmenschliche*) em que degenerou toda uma época.¹ A apresentação num “teatro do planeta Marte” era a solução encontrada pelo autor para um drama que se prolongava, pelas suas contas, por “uns dez serões” (a versão integral da sua leitura tem realmente 1.304 minutos).² No entanto, mais insuportável do que a sua duração, seria a incapacidade do “público do nosso mundo” para voltar a ver, impávido e circunspecto, o “cento de cenas e infernos” que preencheu esses “anos irreais, impensáveis, inacessíveis a toda a mente lúcida, fora do alcance da memória e só preservados num sonho sangrento”. A este público, se não tiver “nervos resistentes, mesmo que os tenha suficientemente fortes para suportar a nossa época”, recomenda o autor que “se vá embora do espectáculo”. A sua enormidade seria menos técnica do que ética.

A tais advertências acrescentamos outras, sorteadas por entre conhecidas opiniões correntes sobre o teatro. Desde logo, a programada obsolescência e, portanto, iminente caducidade das peças de teatro, idealmente destinadas a acontecerem nas suas apresentações ao público e a varrerem-se do mundo logo que terminam, exceptuando-se as gravações registadas por equipas técnicas e as memórias dos espectadores. Depois, a circunstância de sermos confrontados, enquanto espectadores, apenas com o espectáculo pronto-a-consumir leva-nos a esquecer que ele teve, todavia, um longo percurso que está além (ou melhor: aquém) da peça visível perante nós. Os instantes do teatro, ainda que totalizem quase nove horas, como acontece com esta versão dramaturgica, não são um produto instantâneo. Vemos os traços da peça materializados por uns minutos ou umas horas, seja nos contornos de mecanismos cénicos, seja nas fisionomias dos actores que lhes emprestam vozes e movimentos; por distração, esquece-se que a sua concepção e montagem podem repousar, como aqui, sobre um sedimento com meses e anos de suores, desejos e anseios, e que mobilizaram uma multiplicidade de colaborações em equipa, onde encontramos, por ordem aleatória, encenadores e respectivos assistentes, especialista de voz, videasta e sonoplasta, carpinteiros e maquinistas de palco, tradutor e dramaturgistas, actores e actrizes, designers e fotógrafo, designers de luz e maquilhadores, e toda uma legião de outros caracteres teatrais. Para este texto, transferiu-se o relato provisório de uma intervenção etnográfica, que se interrompeu precocemente (8 de Outubro de 2016) tendo em vista esta redacção, sobre o percurso de uma peça que, equivocadamente, se supôs “impossível”.

* Instituto de Sociologia – Universidade do Porto.

Diários de campo (excertos) – 17 de Agosto de 2016

Uma sala no topo do Teatro Nacional. Quando chego (14:30), estão já actores à conversa. Uma grande mesa a encimar a sala, onde se sentam os encenadores, os assistentes e outros elementos técnicos. Uma pequena mesa na parede ao comprimento, carregada de livros sobre a Grande Guerra. Há mapas da Europa dessa época afixados na parede em frente. Os actores sentam-se diante dos encenadores, à volta de uma mesa, onde estão os guiões pousados. Lêem-se as cenas em voz alta. Os papéis vão sendo atribuídos aos actores no início da leitura de cada cena. Antes de se avançar para uma nova cena, surgem dúvidas sobre o texto, o significado de uma certa passagem ou a pronúncia de uma palavra alemã (sobretudo obstaculizada pela acentuação à inglesa). Partilham-se as inquietações que surgiram nos primeiros contactos com o texto, que “leva-te a cenas horríveis”, admitem os actores. Genericamente, as leituras são em tom neutral e as alternâncias entre vozes, abruptas. “Dêem espaço a estas imagens. Pensem nelas como imagens ditas”, pede Nuno Carinhas. À medida que se lêem as cenas, vai-se também discutindo possíveis cortes adicionais, ouvidas as sugestões avançadas pelos actores e encenadores ou ponderando-se o impacto da leitura recém-chegada aos ouvidos de todos. Sai mesmo uma piada de quem acabara de ler uma cena: “Temos que ponderar se vamos deixar cortar.” Risos pela sala. Prossegue a leitura – e interrompe-se pouco depois. Nuno Carinhas levanta-se então e caminha pela sala, dando um braço a um parceiro invisível: dois homens que caminham, ambos com certa idade (ele arrasta os pés para vincar a circunstância). “Sabem quando se continua a caminhar enquanto se conversa e, de repente, nos apercebemos que o companheiro ficou para trás? ‘Estás a ouvir?’” pergunta e vira-se para trás, simulando o espanto do caminhante que avançou sozinho e deixou ficar a companhia. “Gosto muito deste diálogo. Mas temos que ser capazes de manter o picado entre eles.” A leitura continua; nova distribuição de papéis (“Quem está livre agora para esta cena?”), novas correcções fonéticas, novos esclarecimentos sobre o contexto histórico e sobre a tonalidade do ambiente, novos cortes. “Pensem nisto: não há heróis. É a humanidade que enfrenta o apocalipse” (Nuno M Cardoso). Os actores vão anotando os guiões. Por vezes, imediatamente após treslerem uma passagem: assinalam no texto o embaraço que se criou à verbalização (o longo nome de certa personagem, por exemplo) ou as instruções vindas dos encenadores. Todo o elenco foi dispensado às 18:45. Ao longo da tarde, foram-se dando indicações sobre o cenário e os figurinos. Agora, reúne-se apenas a equipa técnica. Antes de começar, ainda se conversa brevemente sobre a tarde. “Está tudo muito em aberto.” “Hoje ainda não estava no tom...” Discute-se depois a ocupação do espaço do palco – existem propostas que se marcam sobre um plano arquitectónico do teatro, sugerem-se soluções para as entradas e saídas, pensa-se em medidas e materiais para os dispositivos de cena. “Essa parte tem que ficar um pouco mais alta.” Para o som, são dadas indicações sobre as mudanças cromáticas pretendidas para pautar a passagem das três estações da peça. Pergunta-se pela existência de uns tapetes em especial. Outra técnica anota.

“Acho que temos para ali. De outra peça, lembrás-te?” Dúvidas sobre a sua existência; talvez não seja bem aqueles que se pretende. “Não há que ter medo” (Nuno M Cardoso). São 20:10.

Prestar testemunho, ou: quando a dramaturgia e a etnografia se encontram
Testemunhar esse outro drama que se desenrola nas reuniões de trabalho enquanto se prepara o drama propriamente dito, trazer a memória subterrânea dos ensaios para a superfície do papel, ambicionando a sua explicitação e preservação, e inscrever o rasto percorrido, destinado a esbater-se, pelos seus protagonistas ao longo de uma colaboração colectiva – eis os carris em que se moveu esta intervenção etnográfica.

Diários de campo (excertos) – 19 de Agosto de 2016

Sala Branca do TNSJ. No início da tarde, marcam-se provas de figurinos. Discutem-se os horários, com sensivelmente meia hora de intervalo entre cada actor, para essas visitas. À volta da sala, agora em ferradura, os actores estão sentados uns perante os outros; todos eles, expostos para a mesa dos encenadores. À frente de cada actor, a estante com o guião, onde amiúde se vão sublinhando os papéis que lhes cabem na distribuição (os papéis menores, com menos falas, ainda não estão fixados e vão sendo redistribuídos por actores, ou lidos por um assistente de encenação) ou registando pequenas notas (por exemplo, a transliteração exacta para português da pronúncia de uma palavra em alemão). Vai-se adaptando a frase à oralidade, com as leituras a passarem a mostrar pausas, acentuações emocionais, subidas e descidas de volume, ênfases de certas palavras, tendo em vista a compreensão da frase. Há actores que começam a erguer-se na sua vez e, com gestos que vão surgindo, a colocar a voz em distintas alturas, a assumir certos cromatismos, a experimentar uma prosódia particular para a personagem. Para além de permitir a apreciação dos encenadores, esta exposição ao olhar dos colegas enquanto se lê constitui, por si só, um frente-a-frente que, além de facilitar dar a deixa com um olhar na direcção do interlocutor, incentiva um controlo recíproco pelos outros actores (que se apercebem das tresleitura ou das omissões), uma emulação entre eles (“puxar pelos colegas”) e o espessamento das ligações entre eles (“estás a ver essa parte?”). Uma câmara de eco onde ouvimos e, curioso!, “vemos” a nossa voz repercutir-se nas expressões do rosto dos colegas ou nos gestos de incentivo (ou correcção) dos encenadores; onde, de maneira complementar, aparecemos como exemplos e, ao mesmo tempo, como cobaia para as interpretações dos outros. Mais: a oportunidade para um auto-ajustamento a partir destes indícios trazidos pela reverberação do som em nós ou as calibrações dos outros. As leituras vão permitindo antevisões. “Tenho feito imensas anotações das vossas leituras. Sugestões que me têm aparecido de ambientes sonoros. Visões.” (Nuno Carinhas).

Exploremos neste ponto o remoto parentesco que a nossa intervenção etnográfica pode ter com o “método micrológico” (Adorno) usado por Karl Kraus “para tirar da consideração do detalhe significativos conclusões relativas à natureza do conjunto”:³ os lugares-comuns, as frases feitas e os estereótipos,

que parecem tão conaturais aos habitantes de um lugar e aos praticantes de uma língua e que, em sentido inverso, são desconstruídos e descontaminados pela escrita de Kraus, são tidos por sintomas patológicos (*die grammatikalische Pest*) de uma sociedade corrompida até ao seu cerne. A osteologia pré-histórica mostra-nos que se pode, a partir de um osso minúsculo, conceber a besta extinta a que ele pertenceu. Em *Os Últimos Dias da Humanidade*, atribui-se a responsabilidade pela ignição e propagação da Guerra Mundial apontando para os fósforos que se raspavam despreocupadamente. Por sua vez, a pesquisa etnográfica usa os indícios e os pedaços mais prosaicos na sua reconstrução de uma cultura no seu todo. Ela evita menosprezar os aspectos mais “naturais” ou “evidentes” e tenta, pelo contrário, surpreender-se com eles, assustar-se com eles, vendo neles ocasiões para o “inquietante do ordinário” (Stanley Cavell) aparecer e suscitar uma sensação de angústia, temor ou confusão. A etnografia precisa ver a estranheza da “normalidade”, sinalizar a arbitrariedade do que parece necessário, suspeitar a instabilidade de um sistema social confiado em si como realidade definitiva, ou esbarrar nos limites da sua linguagem comum, se pretender ser mais do que uma descrição positivista da sociedade e quiser, em contrapartida, conhecer os mecanismos da sua constituição e transformação ao longo do tempo. Ainda que tudo pareça idêntico, nítido e sólido.

Diários de campo (excertos) – 7 de Setembro de 2016

Outra tarde no Mosteiro de São Bento da Vitória. Tem-se estado a “espacializar” os diálogos e os discursos: primeiro, com duplas e trios; depois, com grupos mais largos. “Vais ter ali umas escadas. Tens de sair por ali.” Nuno M Cardoso aponta para uma extremidade da sala e depois desloca-se na direcção indicada, ameaçando atravessar a parede, se continuasse. À minha frente, que estou por trás da mesa da equipa técnica, está a traçar-se “um esboço dos percursos” (Acto IV, cena 21). As notas de abertura ajudam a construir uma imagem virtual do cenário nesta sala vazia. Faz-se a cena. Os actores ainda caminham com os guiões na mão; em caso de necessidade, passam os olhos. “Se calhar, o melhor é estarem mais distantes [um do outro], antes de cruzarem e saírem.” Repete-se novamente. Seguem-se as orientações genéricas do encenador; tudo o resto surge por proposta dos actores. “Realmente fica mais interessante”, admite um dos actores. “Gosto destes traços. Mantém isso. Depois ensaiamos mais” (Nuno M Cardoso). Passa-se para a cena seguinte, testando a passagem entre elas. Falsa partida, a cena interrompe-se; pede-se para se começar novamente na parte final da cena anterior e, assim, lançar a nova. Para esta cena, acabam de cindir-se “micro-cenas” (Nuno Carinhas). “Dividimos estas partes e vamos trabalhando cada uma delas.” A cena, longa e com uma sequência agregada de actores a interagir, vê serem assinalados pontos de viragem da acção: segmenta-se a cena em etapas de acordo com as variações de tema ou tom (“até aqui, ficam vocês ali a conversar” – e toda a gente anota na sua cópia do guião); em cada uma, identifica-se o ponto de clímax ou paragem (“vêm, param e entram eles”), discute-se como devem os actores conduzir a intensidade do diálogo (“vais subindo a partir daqui”, “não largues, senão depois ele não pode começar tão em baixo”). “Podemos estar a fazer um desenho ainda a grosso, mas não importa. Podemos começar por sublinhar

os pontos e depois trabalhamos” (Nuno M Cardoso). Ensaia-se outra cena (Acto II, cena 17). Os dois actores estão a meio da sala. Sobre o chão, estão marcados a fita-cola amarela os contornos das estruturas cénicas que mais tarde se vão erguer no palco do teatro. Durante o intervalo, os assistentes e Nuno M Cardoso tinham estado a colar no chão essas tiras, delimitando hipotéticos espaços ou objectos com a ajuda de uma fita-métrica. A actriz vem com as suas roupas de todos os dias; da personagem, usa uns sapatos de salto alto. Além do actor com quem contracena, apenas um pequeno banco no interior da área delimitada pela fita-cola amarela. Enquanto a cena decorre, Nuno M Cardoso vai multiplicando as advertências, que os actores seguem enquanto não desarmam a personagem ou o diálogo: “Cuidado! – ... – É perigoso aqui. Vira-te para ele! – ... – Afinal, é boa ideia... Segue! – [Gargalhada.] – ... – Instrumentaliza-o. – ... – Isso! – ... – Faz o jogo com ele. Manipula-o. – ... – Não largues agora! Se largares, perdes tensão... – ... – Não desespere já. Vai subindo mais calmamente. – ... – [Gargalhadas enquanto se prossegue.] – Faz alguma coisa física. Toca nele. Não te deixes ficar assim. – ... – Gosto dos gestos. Dão intimidade. Mais perto dele. – ... – Isso!” Repete-se a cena. Além de precisões sobre o tom ou as mudanças de ênfase do discurso, são dadas indicações sobre a posição e os movimentos dos actores no espaço (“põe-te mais ali”), sobre os gestos, sobre as entradas e as saídas e os percursos entre elas, ou sobre o horizonte para onde estão virados (a certo momento, o encenador entra em cena, sem a interromper, e encaminha com as mãos a actriz para uma posição um metro ao lado). Em tudo o resto, porém, as propostas e as perguntas dos actores surgiam inesperadas, encontrando por vezes o beneplácito de uma gargalhada ou um silêncio aprovador.

Texto adentro

Numa primeira acepção, o preceito *texto adentro* significa simplesmente a “exploração” do texto pelo intérprete, um empreendimento inicialmente motivado pelo “desconforto” que este sente perante um texto desconhecido (“uma pessoa perceber o que é que está lá, o que é que pode lá estar proposto, que não é, às vezes, evidente”). A termo, portanto, este embrenhamento implica que o actor tome posse do texto, mobilizando a sua imaginação e a sua execução para o servir condignamente. “Quando estás a ler, estás a abrir um mundo. Do papel onde estão as letras e da compreensão da leitura, a cabeça vai começando a abrir um universo de sons, de palavras, de formas de falar, e comesas a ver ambientes” (Marcello Urgeghe). Para a preparação do seu espaço de imaginação, são importantes os parâmetros que se obtêm por meio dos materiais do dossier de actor ou graças à cópia de um documentário que ia circulando pelo elenco – ou às duas tardes de trabalho com o tradutor, que preparou uma aula sobre Karl Kraus e a peça. Os actores vão, por moto próprio, completar esta acumulação primitiva de conhecimento. Tudo somado, permite-se um entendimento plausível sobre o mundo em que se ancora o texto, tanto sobre a paisagem ampla da época como sobre as minudências dos costumes quotidianos da Grande Guerra. No entanto, para retorcermos a expressão, o texto também se volve adentro do corpo de quem o explora. A coisa possuída retalia e toma posse do possuidor, lenta mas seguramente. Podendo pensar-se em

memorização, existe uma impregnação que transcende a consciência e o discurso. “Decorar” remete, aliás, para “saber de cor”, um conhecimento que mergulha pelo “coração” adentro e que prescinde da lógica ou da consciência para reemergir nos actos e palavras do artista. Pode agora “largar-se o texto” – ele está connosco ou, em sentido literal, ele está em nós. Desta encarnação do texto surgem revelações para o próprio actor, em que o corpo pode trazer-lhe uma “evocação visceral” (Michael Taussig), apresentando-lhe soluções e estímulos que se encontram para além do círculo do conhecimento explícito contido pelo texto. “Agora estamos a libertar-nos do texto, agora é que vamos poder brincar, descobrir coisas interessantes para além da superfície” (Benedita Pereira). Pela experimentação com o texto, uma apropriação regulada pelos encenadores e sintonizada com os outros colegas com quem contracenamos, vai-se constando, pela repetição redundante de leituras e cenas, que se tem progressivamente “o texto ainda mais dentro de mim”.

As oposições conceptuais que herdámos (“instinto”/“intenção”, “inato”/“adquirido”...) tornam pouco menos do que impossível sinalizar esses oximoros, tais como espontaneidade premeditada, autêntica simulação, ou artificialismo tornado hábito, em que parece consistir a cultura somática do teatro. Uma “segunda natureza”, uma “natureza” alcançada por meios antinaturais: o texto será lentamente engorgitado pelo artista, e não apenas “memorizado”. Em virtude dos exercícios repetidos por si mesmo e das sintonizações realizadas por um instrutor, ele poderá tornar-se consubstancial e ingénito. “O trabalho que eu sinto que realizei, imagina, nos primeiros 15 dias e que foi... quase insano, e que não se materializou em quase nada do ponto de vista do trabalho – agora está a aparecer o resultado desse esforço, dos primeiros 15 dias de Agosto [estávamos agora a 22 de Setembro de 2016], está a começar a aparecer agora. Há qualquer coisa que vai ganhando corpo, e é isso: muitas vezes não é assim uma coisa completamente consciente” (António Durães). Então, “de repente”, parece que alcançamos uma epifania e atingimos uma maneira de fazer a personagem que se mostra estável, imediata e verosímil; a verdade, porém, é que o texto passou a ser congénito às manobras e às vozes que o actualizam em cena, graças a uma longa modulação das capacidades de disponibilidade, receptividade e inventividade do actor ao longo dos ensaios e das leituras. “A memorização não garante já absolutamente nada, agora é soltar o texto no espaço. Que ele comece a ser, que se implique na tua respiração, na tua forma de ser, com particularidades de diferenciação a dar os chamados pontos característicos. Depois de esquecer essa memorização, a figura começa a respirar por si, quando o texto começa a respirar no nosso corpo. A personagem começa a aparecer quando o trabalho de memorização já está rasurado no texto dito” (Miguel Loureiro). Quando se estabelece como “meta” conseguir “anular a pressão do papel na mão” (“liberto do papel”), sabe-se que isso só acontece, sem paradoxo, estando ele “sabido” ou “decorado”; um saber que se pode, doravante, “esquecer” em termos mentais por se encontrar inseminado nesta “memória do corpo”.

A “respiração”, por ser uma expressão basilar de um organismo vivo, serve de índice para esse processo de incorporação do texto pelo artista. Nas palavras de António Durães, as personagens “pedem um corpo e pedem uma voz”. Um artista usa do gerúndio para ir “montando” a personagem, avançar

tentativas de “resolução” aos desafios que o texto e o encenador lhe colocam, negociando com ambos. Para Durães, todo o texto “é um texto em falta”, ele tem “a dimensão de uma página, uma coisa completamente bidimensional, caracteres numa folha de papel”. Verdade seja que as suas competências incorporadas lhe permitem a ele suprir esta lacuna ou ausência do texto – só o consegue, todavia, sujeitando-se a servir um texto e uma encenação, ou seja, aparecer como *medium* para essas linguagens. Usando-se habilmente o corpo e a voz (“uma espécie de truque”, “um método”, “negociamos com o encenador”), pode-se, em condições favoráveis, apresentar o resgate exigido neste sequestro tentado pela personagem sobre o artista.

Diários de campo (excertos) – 27 de Setembro de 2016

Os actores ainda entram amiúde com os textos na mão, mas resistem a olhar para eles – ainda que isso acarrete intervenções dos assistentes dos encenadores, a modos de ponto. Há um potencial de comicidade presente em muitas das cenas. O primeiro contacto com o texto sugere essa aproximação pela gargalhada. As intervenções dos encenadores pretendem amortecer esse deslizamento. “Eu preferia que não usasses aqui ironia... Isto é tão enorme, que não há riso que se aguento” (Nuno M Cardoso). Noutras alturas, a própria torrente de palavras da peça parece sufocar o silêncio. “Tem calma aqui. Deixa respirar o que disseste.” Mais adiante: “Mais lentamente, espaça as palavras.” A certo momento, é o “tempo” da cena. Nesta altura, Nuno Carinhas bate ritmadamente palmas, marcando o compasso com que pretende se cadencie as vozes. Da parte dos actores, surgem perguntas sobre o texto ou sugestões de organização da cena. “Ao dizer isto logo a seguir, parece que lhe estou a responder, mas na verdade estou-me a referir a outra coisa”, partilha um dos actores. “Podemos repetir para ver como fica desta vez?” Repete-se a cena. Vai-se trabalhando uma cena com um considerável grupo de actores. Mais complicado do que ter longos pedaços de texto a serem lidos, ou assistir a extensos diálogos entre duas personagens, parece ser a coordenação de colectivos de actores que se movimentam muito em cima do palco.

Em cena, contracena

A todos os curiosos, poderá interessar saber que a ideia de entretenimento lúdico tem um campo semântico que associa “estar em jogo” com “ilusão” (*inlusio*, *illudere* ou *inludere*).⁴ Mais do que uma curiosidade etimológica, este conhecimento permite situar as convicções nativas dos artistas sobre a contracena como modalidade de jogo colectivo. Um “jogo de equipa”, nas palavras de Tiago Sarmiento. As similitudes transcendem certamente esta dimensão. “O actor está numa proposta com o encenador, o encenador traz uma proposta ao actor, o actor traz uma proposta ao colega. Lê a proposta do encenador, decide variar a proposta porque não a entendeu, ou porque a quer fazer de maneira diferente, ou porque intuitivamente achava que aquela era melhor: seja de que maneira for, tudo isso é jogado. Não é propriamente que estejamos a seguir uma receita, não estamos a seguir um manual de instruções, vem muito das sensibilidades. Por isso é que digo que é um jogo” (João Castro). A cena, tal como um jogo, tem as suas regras, a que obedecem os jogadores sem com isso



desmentirem a imprevisibilidade e a engenhosidade das suas movimentações; as jogadas sucedem-se como trocas entre os participantes, sem que estejam todos no mesmo patamar de autoridade e controlo; os encenadores podem arbitrar os desempenhos, auscultar e desenvolver as propostas dos actores, distribuir sanções ou concretizar eles próprios intervenções sobre a cena como estrategos, à medida que prevêem ou intuem determinados impactos (em termos simples, sucessos ou fracassos).

Se o teatro não é um “caos”, antes um “cosmos”, i.e., um sistema organizado, é porque se “colocam limites” em consonância com a visão estética ou técnica transmitida pelos encenadores: o ponto de vista que permite a disposição dos actores em pontos (“marcações”) onde o texto se coordena com o espaço-tempo da cena serve como princípio de organização. Entre as prerrogativas dos encenadores encontra-se precisamente a sua “exotopia” (Mikhail Bakhtin): a sua “actividade estética” enquanto “sujeito estético”, como autor portanto, torna-se viável precisamente porque “o objecto de empatia e visão *não sou eu*”.⁵ “Estar-situado-do-lado-de-fora”, como resume numa só expressão Mikhail Bakhtin, constitui uma propriedade eminente de encenadores e outros técnicos enquanto tais, um modo de recepção do material de que não dispõem necessariamente os artistas implicados nas cenas em curso. A ocupação do espaço, com as “marcações” e os percursos invisíveis para os espectadores (uma “coreografia”, em termos simples), que tem em conta, aliás, a alternância dos actores (“entradas” e “saídas”, logo a sua aparição em cena ou o seu apagamento temporário) ou os elementos estáticos do teatro, depende sobretudo da amplitude panorâmica e da previsão que compete aos encenadores (“aqui terás uma música com...”, “vais estar vestido com uma farda, vais ter que trocar muito rapidamente”). Partindo do repertório emocional e comportamental que os actores lhes apresentam como “experimentação”, previamente programado pelo próprio recrutamento ou inventariado por anteriores colaborações, os encenadores podem manobrar um compromisso entre as suas “ideias” e as propostas interpretativas que vêm, contando para tanto com o beneplácito dos actores (“gosto muito de ser dirigida”, “este espectáculo não é meu”). “Neste momento, estou a experimentar livremente e estou ansiosa por começar a ser dirigida, ou seja, começar a perceber qual é o ponto de vista real dos encenadores perante esta personagem, porque neste momento estão a dar-me carta-branca para eu fazer tudo... É engraçado, porque mesmo não me dizendo nada, acabo por descobrir que há caminhos que estou a seguir que não estão certos, pela repetição, pela intuição, porque faço e acho que não está certo...” (Sara Barros Leitão).

Por seu lado, a presença em cena, como acontece com os jogos, vai abranger, além das chamadas de atenção dos encenadores, as injunções implícitas impostas pelo próprio espaço de cena, com os seus limites materiais e visuais (como a iluminação), e levantadas pela posição ocupada sobre esse mesmo espaço pela personagem que, em sentido forte, “toma posição” continuamente em relação às hierarquias arquitectónicas e simbólicas do palco ou às outras personagens. “Tento não vir com muitas ideias pré-concebidas para poder explorar no momento e, de facto, ser surpreendida pelas minhas próprias reacções em relação ao que o meu colega possa estar a fazer ou então por pensamentos que me possam vir à cabeça no momento... Porque não está tudo escrito”

(Benedita Pereira). Estar em cena obriga a uma compatibilização ou sintonização entre os próprios actores, que passa pela submissão em comum aos imperativos pré-estabelecidos para a cena pelo texto e pelos encenadores, mas tem ainda uma componente de engendramento nos ensaios que resulta dos intercâmbios recíprocos, elásticos e multipolares entre os actores em situação, um desfecho que permanece parcialmente não-antecipado e imprevisto antes da sua concretização. Por seu turno, estar em cena implica ainda uma alienação relativa. Nas palavras de Erving Goffman, estimula uma absorção pela situação.⁶ Ao transpor o limiar do terreno de jogo, entramos num espaço circunscrito com regras próprias e irredutíveis à ordem em vigor no mundo englobante. Um rito de passagem a partir do instante em que entramos em cena. “É engraçado... Sabes que eu já tive soluços, já estive com soluços e a pensar ‘eh, pá, vou começar o espectáculo’... e estar ali, passarem-me os soluços durante o tempo todo do espectáculo e no fim estar outra vez com soluços, a seguir aos agradecimentos. Dores de cabeça também, estar com dores de cabeça terríveis mesmo, e fazer o espectáculo e nem me lembrar, e depois, no fim, estar outra vez com dores de cabeça” (Diana Sá). Passar esta linha invisível implica uma sujeição completa a estas regras, sob pena de aparecermos como sacrílegos se não seguirmos as normas da cena, as imputações silenciosas do palco ou, talvez ainda, as ordens ruidosas da plateia.

Diários de campo (excertos) – 30 de Setembro de 2016

A tarde começa com os exercícios de respiração e voz propostos por João Henriques. Penso que aqui tenho elementos interessantes para pensar a questão da incorporação. Notas breves sobre os exercícios de relaxamento. Alonga-se o corpo, procurando obter uma representação explícita do corpo: em vez de omitir o corpo simplesmente, como quando se realiza um gesto na vida de todos os dias, vai-se acompanhando o alongamento sucessivo das mãos, braços e ombros, por exemplo, com a sua consciencialização (“desenhem uma linha que vai subindo”, “sentem a ponta do dedo?”). Por um lado, des-incorporação. Usa-se a expressão “desmontar”, ou insiste-se em “tirar a tensão”; em termos aproximados, tenta-se interromper o circuito de rotinas musculares suscitadas por um certo acto, ou suspender os hábitos interiorizados e inconscientes associados a uma certa postura. Em termos ideais, temos o corpo retornando a um estado de indiferenciação ou amorfismo. O que permite, por outro lado, a re-incorporação. Neste caso, acho que se induz uma receptividade ou disponibilidade a uma reinscrição de novas rotinas verbais ou físicas. Nos exercícios de voz, vejo isso mesmo, ou assim me parece. Por exemplo, os insistentes e aparentemente desprovidos de sentido exercícios em torno de uma vogal, que se pode pronunciar de maneiras peculiares, consoante se acentuam sucessivamente as distintas componentes do aparelho fonador, permitem o relaxamento dos automatismos verbais e, em contrapartida, a utilização das propriedades emolientes dos exercícios de respiração para criar uma abertura a experiências que transcendam o repertório de partida. Em suma, estes exercícios asseguram a consciencialização de tiques físicos ou articulações discursivas que passam usualmente desatendidos ao próprio executante, obrigando-o a encarar a necessidade de uma

remodelação das suas idiossincrasias pessoais, a aguçar a consciência para a importância de aspectos da linguagem ou do corpo que são tidos por involuntários (por exemplo, a necessidade de introduzir certas pausas que seriam desnecessárias na conversa coloquial), e criando nele uma disponibilidade pela desarticulação das rotinas elementares do seu corpo para um leque de virtualidades físicas e verbais insuspeitadas. A terminar a tarde, João Henriques senta-se com os actores – depois de já se ter sentado com as actrizes, revendo com elas a prestação durante um coro – para rever a sua prestação no discurso final do Eterno Descontente. Vai-se de actor a actor, inspecionando a secção de texto que competia a cada um. Sinalizam-se expressões onde se identificou uma necessidade de tratamento (“aqui fica um pouco estranho se dizes...”, “estes desequilíbrios acontecem”), emendam-se sotaques e pronúncias (“diz mais redondo ‘todo um orbe terrestre’” [enquanto enfatiza esta expressão, descreve um círculo com as mãos]). Vai começar com António Durães. “António, não sei se te importas de ler esta frase: ‘Ai...’” – Risos. – “Tens dificuldades aí, não tens?” – “O meu contrato diz que eu não posso ler ‘ais’...” – Risos. – Lê a frase isolada. – “Na tua leitura parece que a frase vai finalizar. O meu ouvido vinha à espera de ouvir mais qualquer coisa, e o que acontece aí é outra coisa.” – “Tenho de desenhar mais. É exactamente o contrário do que costumo fazer... Tento ser directo, conciso. Mas aqui precisa. Tenho de desenhar.” – “Tens de acentuar essa frase.” Passamos de seguida uns minutos com o João a decompor a frase em partículas que vai colocando no ar com as mãos, conferindo à estrutura da frase uma tridimensionalidade que ajuda a compreender as relações entre as componentes da frase. Acentuam-se as relações hierárquicas pressupostas pelas palavras como “Deus”, “chefe” e “tu” (cidadão): a cada uma delas, a mão do João, que começou bem acima da sua cabeça, desce sucessivamente um patamar, chegando a meio do peito, depois de passar pela altura dos olhos. “Dá-lhe relevo”, insiste João. Sinalizam-se as palavras-chave: aqui, trata-se da palavra “sacrifício”. Assinalam-se as prioridades ou precedências entre as componentes de uma frase, viragens de tom, ênfase de certas palavras, ou as oscilações no volume – mais uma vez, graças ao movimento do braço no ar em frente a si – de uma frase: por exemplo, a mão sobe quando o volume sobe e vice-versa, a mão afasta-se ou aproxima-se quando se verifica a necessidade de marcar uma palavra de ruptura (“atenção, tens de sublinhar ‘apesar’”), o dedo aponta para ali ou acolá consoante se salientam as distintas ou opostas referências de uma frase, como sucede com os pronomes (“dele” vs. “de si”).

O teatro como “escola de resistência”: a “fantasia” e a “memória”.

Entre os crimes que assaca à imprensa e à propaganda, Karl Kraus inclui a nefasta intervenção que elas realizam sobre a imaginação dos leitores – elas são “assassinas da fantasia” (*die Phantasiemörder*). Esta acção corrosiva inaugura-se pela substituição da realidade dos acontecimentos pelo seu relato jornalístico, ou seja, a restrição ou neutralização das experiências vividas pela sobre-exposição a imagens mediáticas, e completa-se com o encerramento da imaginação do leitor no interior das fronteiras que lhe prescreve o seu consumo

de relatos, por outras palavras, a paralisia da sua fantasia. Por um lado, a desrealização da realidade, em que só vemos o que nos mostram e acomodamos o nosso sentido da realidade em consonância com esse horizonte restringido e neutralizado; por outro lado, a insensibilização da compaixão e da imaginação, com uma auto-satisfação crescente em relação às ideias feitas e aos lugares-comuns que nos são proporcionados para pensarmos e sonharmos, doravante dispensados das cogitações intelectuais e das reacções emocionais que nascem do atrito com as realidades tangíveis e prováveis, como a morte surgida da guerra.⁷ “A falta de imaginação tornou possível a guerra”, escreveu Karl Kraus. A um outro patamar, o encerramento da comunicação social em torno de uma infinita actualidade estimula o esquecimento pela permanente urgência de novidade. O apagamento do passado coaduna-se com a sua comemoração e com a monumentalização; a transformação das trincheiras em atracções turísticas ou a mitologia em torno do herói tombado pela pátria tornam desnecessária a reparação dos crimes cometidos e, simultaneamente, tornam aceitáveis as ulteriores confrontações militares. Perante esta vertente amnésica, Kraus ergue-se como “guardião da memória” (Jacques Bouveresse).⁸

O exercício de encenação conduzido por Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso promete impedir, senão inverter, tanto a sublimação da realidade pelo espectáculo mediático que provoca uma banalização do vivido, apenas acessível como imagem, como a compressão do imaginário, que sucede quando se poupa o público proporcionando-lhe pré-fabricados todos os seus desejos, medos ou ambições. Esta imaginação reabilitada do público nasce do desafio permitido e atirado pelo teatro aos seus olhos: já não apenas texto, mas homens e mulheres de carne e osso, que respiram, e gritam, e choram. As palavras voltam a encher-se pelo sopro quente da respiração – e as misérias voltam a ser sensíveis, sentidas por outros como nós. Ao apelar para a “imaginação moral do leitor” (Edward Timms), esta peça não mais permite o automático esquecimento das dores dos traumas – tantas vezes embriagados pelas celebrações e pela sofistica nacionalista – que surgiram com o “tremor do horror” da experiência vivida da guerra. As virtudes cardeais que Elias Canetti atribui a Karl Kraus – a saber: a literalidade e o horrível – contribuem para tornar a peça em causa num lugar de desvendamento para a linguagem e para os homens que com ela transaccionam (ou até comerciam): a literalidade permite, “por assim dizer, condenar os homens a partir da sua própria boca”; o horror é apenas a consequência de se “arrancar a máscara da imbecilidade do rosto” da sociedade.⁹ Neste sentido, o exercício de ambos os Nunos alinha-se com a “escola da resistência” que Elias Canetti agrupava em torno do magistério de Karl Kraus. Não por acaso, em entrevista recentemente publicada a propósito desta peça, Nuno Carinhas apresentava-se: “Sou avesso ao autoritarismo. Ter poder significa poder partilhá-lo com o maior número de pessoas.”¹⁰

Não se pense, porém, que se trata de uma simples transposição de um texto. A propriedade mais sólida da peça constitui, sem ironia, o seu inacabamento. Para esta “transformação” do texto (Nuno M Cardoso), existe uma empreitada criativa compartida em torno da montagem da peça, um “monstro” indócil.

Queremos fazer uma montagem aberta sobre a guerra e a estupidez da guerra. Aceitamos que o monstro está vivo e acho que seria perigoso ter

um programa muito definido, porque íamos, aí sim, esbarrar contra uma teimosia programática que seria absolutamente contraproducente. Este espectáculo, ou qualquer outro espectáculo, não se faz sem os actores, portanto, esta passagem pela sala de ensaios é absolutamente fundamental para percebermos com quem estamos a trabalhar e, agora que já passamos o testemunho para o lado de lá, também para percebermos o que podemos prescindir ou não, como é que podemos avançar para uma maior eficácia, se se quiser, do tempo de criação e comunicação. Faz parte da própria tarefa a que nos propusemos agarrar numa massa completamente informe e dar-lhe forma. Esta dramaturgia de um guião que, enquanto tal, não tem uma narrativa escoreta, que é uma colagem – pegamos nela e partimos agora para uma reconfiguração dramática que é absolutamente necessário fazer. A sala de ensaios é o laboratório. (Nuno Carinhas)

Para ser justo com este empreendimento, valeria a pena lembrar aqui a sua ponderada maturação ao longo do tempo. Em 2013, por ocasião do *Serralves em Festa*, Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso promoveram uma sessão de leitura contínua da peça, ainda na versão curta que estava então publicada. A preparação da peça iria depois progredir, em 2014, com a criação de um Ginásio de Actores, que foi desenvolvendo, nas “sessões de leitura e experimentação” deste “espaço de ensaio”, a peça à medida que ia sendo traduzida. Alguns dos participantes destas sessões integram agora o elenco do espectáculo. Entre outras iniciativas entretanto promovidas, o trajecto foi servindo para ganhar coragem para domar um “monstro”.

No entanto, esta autoria partilhada não abole as idiossincrasias da aproximação a essa matéria-prima. Aliás, seria interessante vermos os paralelos entre as distintas estratégias dos Nunos e os desafios que, como acima assinalamos, colocava o próprio Karl Kraus perante o imperativo de resgatar a “fantasia” e, por outro lado, a “memória”. Para Nuno M Cardoso, esta peça vai suscitar um mergulho pela “memória do texto”, uma intenção de perfurar nos sedimentos teatrais acumulados por esta peça noutras representações e nos próprios actores.

Sou um voraz, mais no sentido do constrangimento do que propriamente da influência. Há coisas em que vou pensando, e isso cria-me um constrangimento, pensar se alguém já teve aquela ideia. Isso provoca-me um “não, então vamos pensar nisto de uma nova forma, repensar novamente”. Não é a questão da novidade, de todo, mas a voracidade de descoberta. A mim agrada-me imenso toda esta parte de leitura e dramaturgia, porque é uma investigação muito grande, e quando se trabalha com os actores é um outro tipo de investigação e de procura, que acontece nos corpos e nas emoções e nas intenções de cada um dos intérpretes. (Nuno M Cardoso)

Por seu lado, Nuno Carinhas privilegia a potenciação da “fantasia”, própria e alheia, resgatando a potência da linguagem contra a mesmerização das imagens mediáticas: “Sobretudo hoje, numa época em que tudo é visual, vamos pouco a pouco chegando à conclusão de que as imagens que se dizem são provavelmente mais ricas do que as que se mostram.” Esta orientação prolonga-se na sua abordagem da peça de Karl Kraus.

Não tenho nenhuma visão dele, nunca vi nada ao vivo, nunca me confrontei com estes textos em palco, não faço ideia. Sinto-me liberto. Por princípio, ao contrário do Nuno [M Cardoso], que sei que tem uma prática diferente, não gosto de ver espectáculos do que pretendo fazer. Evito isso. Porque quero que a minha fantasia viva completamente livre de qualquer tipo de constrangimento ou influência. (Nuno Carinhas)

Destas distintas aproximações salienta-se, isso sim, uma convergência sobre a relevância da colaboração emprestada pelos actores, técnicos e demais colaboradores.

Não vejo este trabalho num sentido utilitarista, ou seja, o intérprete não é utilizado como uma ferramenta. Pelo contrário, é uma partilha. É um projecto construído, muito partilhado. Provocador, de parte a parte, porque qualquer estímulo que seja lançado ou recebido provoca outras reacções, outros sentidos. A negociação faz-se com qualquer colega de trabalho, com o actor, com o cenógrafo, com o desenhador de luz... Portanto, somos todos criadores. Há uma chama, e essa chama mantém-se activa com o oxigénio que cada um dos criadores vai dando. (Nuno Carinhas)

Mergulhados no mecónio morno do consumismo, do nacionalismo e da espectacularidade, torna-se complicado ver que estamos no limiar do Apocalipse. As imagens do “carnaval trágico” de *Os Últimos Dias da Humanidade* mostram-no à saciedade. Numa curta passagem de *Die Fackel*, Kraus lembra-nos que “ensinar a ver abismos ali onde estão lugares-comuns – esta seria a obrigação pedagógica de uma nação que cresceu em pecado; seria a salvação dos bens da vida perante os bandos do jornalismo e as grilhetas da política”.¹¹ Desde logo porque lança a “dúvida” – “o maior dom moral que o homem poderia agradecer à linguagem” –, esta peça de teatro tem essa vocação terapêutica. Esta “dúvida”, elevada à máxima potência pelo texto e pela sua apresentação em palco, seria “o bloqueamento salvador para um progresso que conduz, com abnegada segurança, para o fim de uma civilização, que ele imagina servir”.¹² O teatro pode ter aqui um papel a cumprir. À pergunta pela saída de emergência da humanidade, Nuno Carinhas remata: “A haver saída, ela estará na discussão sistemática da mesma – da humanidade e da saída”.¹³ Uma discussão que abala certezas e conveniências. Para que, enfim, o óbvio se torne uma abominação.

1 Karl Kraus, “Der Ernst der Zeit und die Satire der Vorzeit”, *Die Fackel*, n.º 405, 23 de Fevereiro de 2015, p. 12.

2 Para estas contas, reportamo-nos à gravação da leitura integral da peça realizada ao longo de 16 serões por Martin Ploderer e editada, em 2015, pela Monoverlag (18 CD). Uma anterior gravação sonora da peça, realizada em 1974 e contando com 160 actores, pela Österreichischer Rundfunk, alcança mesmo os 1.332 minutos (23 CD).

3 Jacques Bouveresse, *Satire & prophétie: les voix de Karl Kraus*, Marseille, Agone, 2007, p. 182.

4 Johan Huizinga, *Homo ludens: A Study of the Play-Element in Culture*, London, Routledge & Keegan Paul, 1949, p. 11.

5 Mikhail Bakhtin, *Para uma Filosofia do Acto*, coordenação de Bruno Monteiro,

tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, Porto, Deriva Editores, 2014, pp. 74, 75.

6 Erving Goffman, *Behaviour in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings*, New York, The Free Press, 1963, p. 36.

7 A respeito desta combinação entre “desrealização” e “desumanização”, leia-se: Jacques Bouveresse, *Satire & prophétie: les voix de Karl Kraus*, Marseille, Agone, 2007, pp. 87-92. Foi a partir desta obra que pudemos, em parte, levantar o itinerário de edições de *Die Fackel* que aqui exploramos.

8 *Idem*, p. 74.

9 Elias Canetti, “Karl Kraus, Schule des Widerstandes”, *Das Gewissen der Worte*, Leipzig, Fischer Taschenbuch Verlag, 1967, pp. 45, 47.

10 Nuno Carinhas, “Sou avesso ao autoritarismo”, *Expresso: Revista*, 8 de Outubro de 2016, n.º 2.293, p. 105.

11 Karl Kraus, “Die Sprache”, *Die Sprache*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969, pp. 330-331.

12 *Idem*, p. 330.

13 Nuno Carinhas, “Sou avesso ao autoritarismo”, *Expresso: Revista*, 8 de Outubro de 2016, n.º 2.293, p. 105.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

“Reina o silêncio num mundo destroçado”

Não me perguntem em que andei ocupado.
Mantenho a mudez;
e não digo os porquês.
Reina o silêncio num mundo destroçado.
Faltou ao verbo alento;
a fala é já sem tento.
E sonha-se com um sol que ria sem cessar.
Tudo fica pra trás;
Depois – tanto faz.
A palavra morreu, com esse mundo a acordar.

KARL KRAUS

Die Fackel, n.º 888, outubro de 1933.

Trad. António Sousa Ribeiro.

A guerra perpétua

ROBERTO CALASSO*

“Muito dificilmente alguém se arriscaria a escrever uma introdução a *Os Últimos Dias da Humanidade*. Seria um exercício não apenas arrogante como supérfluo. A introdução está dentro de todos os que nasceram neste século e foram condenados a vivê-lo.” Assim escreveu Elias Canetti, que durante nove anos “deixou agir em si cada uma das palavras ditas ou escritas por Karl Kraus, em cinco desses anos sem resistência alguma, em quatro com um crescente sentido crítico”.¹ O que se segue não é uma introdução, mas um conjunto de notas ocasionais, suscitadas por algumas das comissuras dessa majestosa e monstruosa construção que se intitula *Os Últimos Dias da Humanidade*.

A experiência fundamental de Kraus era acústica, e repetia-se constantemente. Assim como Hildegard von Bingen, Angela da Foligno e muitos esquizofrênicos anônimos, Kraus ouvia vozes, mas as dele eram mais alarmantes, pois tinham corpo, circulavam pelas ruas de Viena, frequentavam os cafês e talvez até ostentassem sorrisos afáveis. As inflexões abatiam-se sobre ele como ondas, e esta mortífera horda constituía a companhia mais fiel da sua “tripla solidão: a do café, onde está a sós com o seu inimigo; a do quarto noturno, onde está a sós com o seu demônio; e a da sala de conferências, onde está a sós com a sua obra”.² Aí, num palco vazio, sentado a uma mesa, o próprio Kraus tornava-se a voz-que-capta-todas-as-vozes, enquanto na penumbra outros seres desconhecidos se transformavam na lendária “Caçada Selvagem”: “Imaginem-se os cavaleiros da Caçada Selvagem numa sala de concertos, encurralados, fechados, forçados a permanecer sentados em silêncio, e depois incessantemente chamados à sua verdadeira natureza.” Havia na voz dele uma vibração que causava arrepios à audiência: “Cadeiras e espectadores pareciam ceder àquele tremor; não me surpreenderia se as cadeiras se entortassem.”³ Estas sequências de ardentes e mágicos choques elétricos repetiram-se mais de 700 vezes, frequentemente em Viena. E, de acordo com as testemunhas, as leituras de Viena foram as mais memoráveis. Pois Kraus necessitava *desse* palco, *dessa* atmosfera, para as suas alucinações. Como todos os verdadeiros demônios, estava confinado a um pequeno círculo terrestre, traçado por um compasso invisível. Desse solo recebia os seus poderes, e a esse solo os devolia.

A primeira leitura pública de Kraus em Viena teve lugar no dia 3 de maio de 1910. Integravam o programa três textos perfeitos para apresentação: o maldoso, mas divertido “Heine e as Consequências” (onde Kraus afirmava estar a estabelecer um marco definitivo na literatura da decadência), *A Muralha da China* e *Die Welt der Plakate*: fragmentos de um ensaísmo visionário e – se Monsieur le Bourreau o permitir por um momento – gloriosamente frívolo, onde as atividades eróticas na sala dos fundos de uma lavandaria de Chinatown se associam a uma iminente erupção planetária, tudo isso confirmado depois pela errática aparição de alguns cartazes publicitários. Eis, pois, Kraus: um ensaísta no limiar de uma maturidade capaz de estender

* “La guerra perpetua”. In *I Quarantanove* Gradini. Milano: Adelphi Edizioni, 1991. p. 439-465. Trad. Rui Pires Cabral.

os tentáculos de uma linguagem omnívora e já “blindada”, com as suas brilhantes combinações sintáticas, às novas enormidades e ninharias que diariamente lhe oferecia – e mais não pedia ele – a *Neue Freie Presse*.

Mas isso era apenas o seu último disfarce, antes de revelar a substância mais demoníaca, mais perigosa ao toque, das suas palavras. Esse momento chegaria alguns anos depois, no dia em que começou a fazer leituras públicas da sua “tragédia em cinco atos” *Os Últimos Dias da Humanidade*. Lá fora, a guerra continuava e, na penumbra do auditório, aquele homem franzino, de “rostro tão móvel que não se fixava em coisa nenhuma, penetrante e estranho, como o de um animal novo, diferente de tudo o que se conhecia”,⁴ ensaiava a guerra. Ensaia-a como se fosse uma velha peça desconexa num teatro de província, enquanto a guerra prosseguia. Esse homem, perseguido desde o início por alucinações acústicas e desde o início convencido, com uma coerência de chinês antigo, que os factos mais infames dependiam diretamente dos fragmentos de conversas que escutava nas ruas de Viena, tinha finalmente conseguido, mediante o mais prodigioso *coup de théâtre* da sua vida, inverter a situação. E este extraordinário evento, que a todos escapava e sobre todos pairava, encontrava a sua réplica alucinatória, o seu fac-símile acústico, *ao mesmo tempo* que ocorria sobre o palco vazio de um teatro vienense, diante da mesa de leitura. Ou melhor, daí se elevava uma voz que chamava os factos à existência, assim como os factos tinham suscitado a sua voz. E, terminada a guerra, Kraus continuaria a acrescentar novas cenas a esse texto proliferante, que começara a crescer a par da guerra e agora atingia uma dimensão impraticável para qualquer teatro, mas a única apropriada, a única adequada, enfim, à voz-que-capta-todas-as-vozes, esse seu dom xamânico que lhe permitira apanhar na sua rede de palavras *todas* as presas possíveis, de ardinas a oficiais janotas, da célebre jornalista Alice Schalek ao Velho Biach, de donas de casa patrióticas a conselheiros da corte, de comerciantes e poetas aos dois imperadores.

Se tivermos presente a imagem incongruente de um xamã de colarinho engomado e pequenos óculos ovais, entenderemos até que ponto *Os Últimos Dias da Humanidade* se afasta de qualquer género literário. Não se trata de um primeiro exemplo de “teatro documental”, ou de “teatro épico”, ou de “teatro político”, ou de “teatro do absurdo”, para citar os patéticos rótulos que têm sido aplicados à obra (e não é difícil aplicá-los – ao custo, claro está, de passar ao lado do essencial), mas sim de uma *prática mágica*. Uma magia remota e arrepiante, onde respiração e sangue se misturam, onde cada nome está já enfeitado, onde a expressão se entrega sem qualquer modéstia, sem qualquer pudor, ao “capricho do ambiente”, como o próprio Kraus o definiu certa vez, com feroz *understatement*, acrescentando: “É a sua enchente e profusão de nomes e modos, vozes e rostos, aparições e memórias, citações e cartazes, jornais e rumores, escombros e circunstâncias que acidentalmente me dá o sinal de ataque – e cada letra do alfabeto pode tornar-se uma fatalidade.”⁵

Kraus assinala que um novo corpo astral, composto por fragmentos de frases, conchas de imagens errantes e estilhaços de sotaques, se formou no mundo, cobrindo a terra como um manto imóvel. E cada movimento de linguagem é, em primeiro lugar, um esforço desesperado para respirar sob esse manto,

na intenção última de o rasgar. Havia alguns anos que este novo céu de chumbo encobria uma realidade que avançava descuidadamente pelas ruas de Viena. Kraus tinha já insistido em mostrar que aqueles fantasmas dos jornais humorísticos, quando analisados com cuidado, exibiam traços infernais que revelavam ser outros tantos prenúncios da catástrofe. Mas, agora, o fundo desses factos menores tinha sido posto a descoberto, como os bastidores de um teatro subitamente iluminados por holofotes: e era o massacre. Para escrever *Os Últimos Dias da Humanidade*, Kraus quase não precisou de ampliar ou de alterar a sua perspectiva relativamente às suas crónicas locais. Reuniu os seus materiais costumeiros e deixou-os voar contra um novo fundo. No silêncio do seu quarto, a “parede de fogo” na qual se projetavam as suas alucinações (“As experiências de que necessito, tenho-as diante de mim na parede de fogo que vejo da minha escrivaninha”⁶) tinha-se tornado simplesmente o “muro de chamas” que constitui o pano de fundo de qualquer teatro de guerra. Aí surgiam agora as suas loquazes personagens, juntamente com os incontáveis soldados “tombados em prol do incremento do turismo”. Aí surgiam as suas sombras, para serem devoradas com crescente rapidez, até que o “muro de chamas” se convertesse num pano cósmico envolvendo o planeta incandescente.

Os Últimos Dias da Humanidade tem apenas um precedente literário, que Kraus não podia conhecer e que nós próprios conhecemos mal, já que uma parte desse material continua inédita: a “segunda parte” de *Bouvard e Pécuchet* de Flaubert, conhecida como a *copie*, essa massa de citações coligidas em oito volumes encadernados, cada um deles com cerca de 300 folhas, atualmente conservados na Biblioteca Municipal de Ruão. É o equivalente *em tempo de paz* daquilo que foram *em tempo de guerra* as centenas de páginas de *Os Últimos Dias da Humanidade*, cerca de metade das quais é composta por citações. Seria possível unir os dois textos sem que se notasse qualquer sutura, e o todo formaria esse Grande Híbrido dentro do qual vivemos e onde as diferenças entre tempo de guerra e tempo de paz se tornaram irrisórias. Embora todos concordem que a guerra é cada vez mais inconcebível, o massacre não pára de aumentar.

A epifania que deslumbrou Kraus é a mesma que tornou os últimos anos de Flaubert compulsivos e febris: a prodigiosa erupção de *la bêtise* como início de uma nova era, uma era pavimentada e cimentada com essa mesma estupidez, uma vez ausente qualquer tipo de *alkahest* ou solvente universal. Este acontecimento desmesurado, de cuja luz a maioria das pessoas desviava o olhar, foi cabalmente registado e obsessivamente acompanhado sobretudo por três escritores: Flaubert, Kraus e, por último, Léon Bloy. Para eles nos voltamos, gratos, como para os pioneiros de uma nova ciência, a única que nos permite seguir as traiçoeiras oscilações dessa ininterrupta experiência-sem-experimentador que é a história recente do mundo.

Se tivéssemos de escolher o ato simbólico e jurídico que marcou o início desta “era gloriosa” da experimentação, não seria tanto um qualquer esgotado episódio da Revolução Francesa, mas uma simples e eficaz invenção burocrática que ocorreu pouco depois – uma invenção que a Convenção tinha já introduzido como “imposto de sangue”, mas que Napoleão, pela lei de 28 de Floreal

do ano X (28 de maio de 1802), ratificou como o método normal de recrutamento do exército: o serviço militar obrigatório. A partir de então, a humanidade tornou-se, de modo cada vez mais óbvio, “material humano”, como não se cansam de repetir, orgulhosos, os figurantes com os seus cartazes em *Os Últimos Dias da Humanidade*. Ao mesmo tempo que proclamava a plenos pulmões o reinado do sujeito, a humanidade preparava-se para contar os seus membros como outros tantos instrumentos disponíveis para as operações de um sujeito ulterior, que era pois a própria sociedade.

Atualmente, nós próprios somos uma entidade administrável, que poderá até permanecer por muito tempo na quietude de um armazém, mas que a qualquer momento pode ser chamada a contribuir para o reequilíbrio do massacre – e já não por sermos basicamente a propriedade privada de um príncipe, mas porque a humanidade (que, obviamente, continua a ser ocidental), tendo alcançado os seus plenos direitos, mais não espera do que ser cruamente moldada pela sociedade e até acabar por ser lançada ao lixo.

Durante todo o século XIX, esta nova verdade infiltra-se lentamente (de que outra coisa fala *De l'esprit de conquête*, de Benjamin Constant?), fatidicamente, na percepção e declara-se na realidade. Mas o momento em que emerge com toda a sua opressiva pompa é 1914. Então, em poucos meses, a primeira coisa a ir pelos ares, de uma vez por todas, é essa conceção do equilíbrio europeu, que desde a Paz de Vestefália (ou seja, durante pouco menos de três séculos) tinha sido o sonho impossível daqueles que continuavam a acreditar que fazer política significava *controlar* qualquer coisa. Mas isto é quase um modesto corolário do mais importante teorema demonstrado pela guerra: a autonomia e a veemência mortífera dos factos, como que guiados por um experimentador invisível que surpreende e escarnece sobretudo daqueles que acreditavam ser os causadores desses mesmos factos. Agora tudo vai *além* de qualquer expectativa, de qualquer intenção, e, contudo, tudo obedece a uma coerência própria, agindo diretamente sobre os corpos e as mentes das vítimas. É demasiado tarde para conter um processo que está já a preparar novas surpresas, e não se pode deixar terminar uma guerra sem que se lancem os alicerces dos campos de concentração que hão-de florescer na seguinte. A guerra é, em suma, um espírito laborioso inteiramente desprovido de preconceitos ideológicos: a barbicha de Lenine ou o bigode encaracolado de Wilhelm II são-lhe igualmente gratos, e acima de tudo úteis. Chegamos assim à era que paira perpetuamente sob o signo destes “últimos dias da humanidade”, que são infundáveis, e também ao momento culminante desse fenómeno peculiar mediante o qual quanto mais complexos se tornam os acontecimentos, mais insignificantes se revelam aqueles que têm a pretensão de os dirigir. O Grande Político da nova era coloca um pequeno busto de Napoleão numa prateleira e tranca-se no seu gabinete a resolver palavras-cruzadas. Mas há sempre alguns quadradinhos que ele não consegue preencher. Enquanto isso, a continuidade da vida no planeta é assegurada pela preguiçosa transferência dos massacres de um quadradinho para outro.

A Estupidez envolve estes brutais acontecimentos numa nuvem protetora: houve um tempo em que a sua necessidade seria considerada estrutural. Se as fissuras que se abrem entre os factos não fossem preenchidas com maços

de frases feitas; se a esquizoidia do laboratório não fosse dissimulada pela convicção de fazer o Bem, e um Bem cada vez mais avançado, se o raciocínio devastador não se considerasse a encarnação do Senso Comum, se... – a máquina deixaria de trabalhar, e a grande era da experimentação mergulharia num súbito, pesado silêncio. O burburinho da Opinião Pública ajuda a evitar que tal aconteça. É agora este o insuperável combustível psíquico que impulsiona a vida. Como Kraus observou certa vez: “A vida continua. Mais do que é legítimo.”⁷

Além da proclamação mundial das notícias fatais que circulavam já pela Europa, além da entrada num mundo sobre o qual quanto mais avançamos, menos sabemos, além do acolhimento finalmente concedido às sementes do caos que desde longa data ensombravam o limiar da nossa vida psíquica e social, a guerra de 1914-1918 significou a pulverização da experiência. Estritamente falando, tudo o que podemos dizer sobre esse acontecimento está contido numa frase de Walter Benjamin: “Uma geração que ainda tinha ido para a escola em carruagens puxadas a cavalos deu por si sob o céu aberto de uma paisagem onde nada à exceção das nuvens permanecia inalterado, e no meio, ao centro de um campo de forças onde colidiam explosões e correntes devastadoras, estava o diminuto, o frágil corpo do homem.” Tudo o que vá além desta frase é, de certa forma, redundante e fútil. Mas o facto, hostil e opaco, que dela resulta continua diante de nós: que os homens regressaram da frente “estupefactos, não mais ricos, mas mais pobres de experiência comunicável”.⁸ Todas as forças psicológicas se opunham a essa constatação, pois, caso a aceitassem, a guerra teria de terminar, destruindo o zelo que emergia porque ninguém era capaz de reconhecer o “olhar sangrento” da paz, em particular no rosto daquele taberneiro vienense onde “reina a suavidade”. Inicialmente, os jovens alemães tinham podido partir para as “tempestades de aço” tal como Ernst Jünger as descrevera: “Tendo crescido num período de segurança, todos nós sentíamos o desejo do incomum, do grande perigo. E por isso a guerra dominou-nos como uma bebedeira. Tínhamos partido para a frente sob uma chuva de flores, num ar inebriado de rosas e sangue. Esperava-se que a guerra nos oferecesse, por fim, coisas grandiosas, fortes, solenes.”⁹ Ainda que mais temerosa e mesquinha, a atitude de Thomas Mann não fora muito diferente: este esperara que a guerra significasse o repúdio dos langores da paz e a restauração da essência germânica, que tinha sido espezinhada por perniciosas nações mercantis. Esperavam uma experiência mais elevada, e assistiram à desintegração da experiência. Hoje, a palavra “experiência” só pode referir-se a um passado. Ou, então, é sinónimo de “horror”.

Como observaria Ernst Jünger dez anos mais tarde, em 1930, a verdadeira experiência bélica revelar-se-ia não muito diferente do trabalho fabril, do “ritmo laboral preciso de uma turbina alimentada a sangue”.¹⁰ E introduzia desse modo a categoria que é a face secreta da disponibilidade de “material humano”: a “Mobilização Total”. Sob o signo desta categoria, deu-se a assimilação definitiva entre a paz e a guerra, em preparação de uma guerra civil crónica como perspectiva de futuro. Tendo partido para a frente com o fervor de um jovem guerreiro germânico, Jünger acabaria assim por especificar, com admirável frieza, a peculiaridade que tornava a guerra de 1914-1918 “diferente

das outras guerras cuja história nos tinha sido transmitida". Nessa "grande catástrofe", antes de mais, "o gênio da guerra tinha sido permeado pelo espírito do progresso". E o primeiro fruto desse encontro amoroso tinha sido a rápida absorção da "imagem da guerra como ação armada pela imagem mais vasta de um gigantesco processo laboral". A guerra não se limitava a *servir* a indústria – era já, em si mesma, uma forma avançada de indústria. A guerra baseada na Mobilização Total era "um ato por meio do qual a corrente da vida moderna, com toda a sua vasta rede de ramificações, é canalizada, graças a um único movimento do botão de comando, para a grande corrente da energia bélica". E, assim, o que os jovens guerreiros que partiam para a frente de batalha sonhando com torneios aristocráticos aí encontravam era, acima de tudo, "a democracia da morte".¹¹

Kraus nunca teorizava sobre a guerra ou, estritamente falando, sobre qualquer outra coisa. Acochado a cada passo pelas suas vozes, era inteiramente desprovido de distanciamento especulativo. Durante a guerra, essas vozes multiplicaram-se e fragmentaram-se, mas ele – e era esta a sua mais assombrosa proeza – "não perdia *uma única* voz, era invadido por cada timbre específico da guerra e reproduzia-o compulsivamente".¹² Contudo, desde o início, por detrás destas viagens xamânicas, escondiam-se, claras e constantes, essas duas mesmas implicações mais tarde formuladas por escritores tão diferentes como Benjamin e Jünger: por um lado, a pulverização da experiência; por outro, a Mobilização Total como principal procedimento da nova era. E, para chegar a tal conclusão, Kraus nunca teve de se abandonar ao "ar inebriado de rosas e sangue".

Qual é a frase mais terrível, o eco fiel do horror, em *Os Últimos Dias da Humanidade*? "Formam-se grupos." Duas palavras que nos acompanham discretamente, nas didascálias, desde a primeiríssima página – desde a segunda linha, para sermos exatos. Incham como nuvens de veneno ao longo de centenas de páginas e atingem-nos no final, quando o seu significado único nos é finalmente revelado na cena 29, Ato IV, onde são pronunciadas pelo Eterno Descontente para designar o magote de espectadores que querem fazer-se fotografar junto do cadáver enforcado de Battisti, enquanto o carrasco os observa, jovial. Os grupos não são uma expressão de espontaneidade democrática. A sua origem é muito mais antiga. Formam-se sempre grupos em redor de um cadáver. Quando não existe cadáver, esse espaço vazio evoca os muitos cadáveres que aí estiveram e os muitos que ainda hão-de estar. É o último rito que mantém coesa a sociedade civil. O grupo é um "cristal de massa". Aqueles que o compõem obedecem a uma vocação, revelando de súbito a sua pertença a uma vasta seita: seguidores devotados de um poder oficialmente inócuo, essencialmente persecutório: a Opinião. Empurram-se e acotovelam-se sem disso se aperceberem; todos convergem para o mesmo ponto, que é o círculo vazio no centro do grupo. Aí, como fez notar René Girard, puderam ver certa vez o corpo mutilado da vítima do linchamento original.

O respeito por Kraus enquanto expoente moderno da sátira, que "não é apenas crítica e negativa, mas que se torna, no sentido mais nobre, guardiã de valores",¹³ impediu muitos de compreenderem a verdadeira natureza do

seu trabalho, e sobretudo de *Os Últimos Dias da Humanidade*. O título é muito conhecido, o texto nem tanto. Se tivesse enchido centenas de páginas só para dizer que a guerra é uma coisa má – como muitos acreditaram e insistem em acreditar –, Kraus seria não o autor da peça, mas uma das personagens nela fustigadas. No café, entre amigos, no trabalho ou no restaurante, não há perigo em protestar contra a “insanidade da guerra”. E quantos se embeveceram com aquela horrenda pomba da paz que Picasso ofereceu a Estaline? Kraus disse algo de muito diferente: disse que a paz se funda no massacre e que a guerra é o baile de beneficência no qual a humanidade encena o que normalmente faz, mas de que não fala, de modo a que o público se entusiasme e faça pequenos donativos em número suficiente para que o massacre continue. Ao contrário de muitos, Kraus não retratou os horrores da guerra. Limitou-se a anunciar a definitiva impossibilidade da paz:

O OTIMISTA: Mas todas as guerras até hoje acabaram com uma paz.

O ETERNO DESCONTENTE: Esta não. Esta não se desenrolou à superfície da vida, destroçou a própria vida. A frente de batalha expandiu-se para o interior do país. Vai aí permanecer. E a velha atitude mental vai juntar-se à vida transformada, se ainda houver vida. O mundo desmorona-se e ninguém se vai dar conta. Ninguém se lembrará do que aconteceu ontem; ninguém verá o que está a acontecer hoje; ninguém receará o que vai suceder amanhã. Todos esquecerão que se perdeu a guerra, esquecerão que se começou a guerra, esquecerão que se levou a cabo a guerra. É por isso que ela não vai acabar.

Os “últimos dias da humanidade” são os primeiros dias do mundo da guerra perpétua.

A mais eficaz das práticas mágicas de Kraus é a citação (“pôr o meu tempo entre aspas”¹⁴). Mas não se trata de uma declaração de princípios, pronta a ser inundada por uma vaga de criatividade supostamente autónoma. Kraus nunca é autónomo, nem mesmo em relação aos cartazes publicitários que encontra nas ruas. Quando, logo no início de *Os Últimos Dias*, adverte que aqui “as mais cruéis fantasias são citações”, devemos tomá-lo à letra uma vez mais. De facto – à exceção dos maravilhosos discursos que fluem da boca do Eterno Descontente (e são gestos insultuosos de despedida que a *personagem* Kraus dirige ao mundo no qual perece) e à exceção das passagens em verso, que ampliam a extensão de um vasto leque de sons em cujos extremos estão Goethe e Offenbach –, Kraus limitou ao máximo a sua intervenção na matéria-prima que o palco do mundo lhe oferecia de vez em quando. Se cerca de um sexto da *Morte de Danton*, de Georg Büchner – a única peça de teatro a que podemos chamar política num sentido afim ao de Kraus –, consiste em citações, os textos citados em *Os Últimos Dias* representam quase metade do total da obra. Para dar apenas alguns exemplos concretos daquelas que parecem ser as cenas mais improváveis: a cena 19, Ato II (Alice Schalek e as mulheres sérvias que riem), retoma a situação e alguns gracejos de um artigo da própria Schalek; a cena 19, Ato III (na mesquita), provém, uma vez mais com algumas pequenas excisões, de um artigo publicado nos *Süddeutsche Monatshefte*; a cena 20, Ato III

(a “Canção Romena” de Alfred Kerr), reproduz *palavra por palavra* o poema publicado por Kerr sob o pseudônimo “Gottlieb” em *Der Tag*; a cena 21, Ato III (o médico que adverte contra o tabagismo), é extraída de uma carta do professor Molenaar de Darmstadt, anteriormente publicada em *Die Fackel*; a cena 31, Ato III (a carta a Otto Ernst), é constituída por citações de cartas de admiradores de Ernst; a cena 33, Ato III, é inteiramente composta por trechos de uma reportagem de Schalek, mais extensamente citada em *Die Fackel*; na cena 7, Ato IV, o discurso grandiloquente do psiquiatra sobre a situação alimentar na Alemanha desenvolve argumentos secamente apresentados num boletim da agência Wolff; na cena 22, Ato IV, o conteúdo e o preço da “almofada dos heróis” citam literalmente um anúncio publicitário; na cena 25, Ato IV, os comentários de Paul von Hindenburg e Erich Ludendorff são em grande parte extraídos de uma entrevista dos mesmos com o jornalista Paul Goldmann; a cena 37, Ato IV (Wilhelm II e os seus homens no quartel-general), baseia-se em depoimentos do contra-almirante Persius, que Kraus foi buscar a um livro dele sobre a guerra naval. E a lista podia continuar... Por último, até mesmo as falas do Eterno Descontente integram citações do próprio Kraus. Aforismos, excertos de ensaios escritos durante o período de paz, artigos publicados em *Die Fackel* ao mesmo tempo que escrevia *Os Últimos Dias* – tudo isto arrastado para aquele extremo vórtice de palavras onde Kraus se apresenta a si mesmo tal como apresenta as outras personagens históricas, ou seja, como um solitário delirante e pitoresco na pitoresca Viena da guerra, um homem a quem dão a alcunha de “Fackelkraus” e que é apontado nas ruas por membros de grupos facciosos. Mas, ao mesmo tempo, uma vez que o seu nome se oculta por detrás da figura de uma personagem cómica (o Eterno Descontente), as suas palavras representam uma voz que já não lhe pertence e que garante a vida desse espetáculo ininterrupto. A sua função é comparável à da lâmina do carnicheiro perfeito de Chuang-tzu, que durante 19 anos utilizou o mesmo cutelo para esquartejar milhares de bovinos; essa lâmina nunca perdeu o gume, “porque a faço passar apenas por onde pode passar” – ou seja, pelos imperceptíveis interstícios vazios. E o príncipe Wen-hui responde ao carnicheiro: “Obrigado, acabas de me ensinar como prolongar a vida, usando-a apenas para aquilo que a não consome.”¹⁵

Exatamente um ano e um mês após o assassinio de Sarajevo, Kraus escreveu em três dias o “Prólogo” a *Os Últimos Dias* e concebeu o plano da obra. Os primeiros meses de guerra tinham sido para ele um período de paralisia e silêncio. E apresentou as razões desse silêncio no contundente discurso “Nesta Grande Época”, onde aludia até ao crescente alarido que as vozes produziam no seu quarto, “quer venham de animais, de crianças ou apenas dos morteiros”, e às quais lançava a intimação: “Quem tiver alguma coisa a dizer, avance e fique em silêncio.” Nos dez meses que se seguiram, publicou apenas, em fevereiro, uma magra edição da *Fackel*. Mas este silêncio era para Kraus – como mais tarde, aquando do advento de Hitler – o lado negro de um discurso monstruoso prestes a explodir: “Tudo o que Kraus escreveu tem esta particularidade: é um silêncio virado do avesso, um silêncio que captura a tempestade dos factos no seu manto negro, que se agita e revira, expondo o forro de cores berrantes.”¹⁶ Assim que a tensão atingiu esse estado de febre mimética e judicial que era para ele a condição necessária da escrita, Kraus lançou-se ao seu mais temerário e bem-sucedido



projeto: “A guerra mundial entrou por inteiro em *Os Últimos Dias da Humanidade*, sem consolação nem respeito, sem adornos nem lenitivos, e sobretudo, é este o ponto mais importante, sem que ele jamais se habituasse a ela.”¹⁷ Kraus anuncia a obra numa magnífica carta à sua adorada Sidonie Nádherný, em 29 de julho de 1915, uma carta que poderia servir de epígrafe à peça no seu todo:

Tenho visto por estes dias demasiadas coisas tristes, que ainda assim deram origem a um novo trabalho – um trabalho que termina sempre às seis da manhã, quando sinto o cheiro das vítimas que apodrecem por baixo da minha janela. Vou dizer-te que tipo de trabalho é, do qual acabei de escrever a primeira parte em três dias e três noites, mas primeiro deixa-me dar-te uma ideia do meu estado de espírito com esta página do meu diário (que já tencionava mandar-te):

26 de julho

Agora, sentado à secretária, enquanto ouço o quotidiano, inevitável e horrível grito – Edição especial! – que doravante afligirá para todo o sempre o ouvido humano, agora passei uma hora em Thierfehd [aldeia suíça onde Kraus tinha estado com Sidonie]. E nada, nada mudou! Nenhuma ideia, fosse ela pensada, dita ou gritada, seria sonora o bastante, nenhuma prece fervorosa o bastante para penetrar esta matéria. Assim, para *mostrar* esta impotência, não terei de revelar tudo o que *não posso* fazer neste momento – e fazer ao menos alguma coisa: expor-me? Que mais há a fazer?

Este caminho terá de ser tomado, mesmo que seja longo demais, enquanto o caminho para a China continuar aberto. Serei estrangulado pelas coisas que deviam ser gritadas, para não sufocar de qualquer outro modo. Na rua já não tenho confiança nos meus nervos. Mas seria melhor que tudo isto acontecesse de acordo com um plano preciso, e também que fosse dedicado àquela pessoa por quem vivo, e não quereria continuar a viver se *ela* achasse que manter silêncio ameaçava a sua *própria* dignidade humana, ao ponto de já não ser tolerável assistir em silêncio aos factos, ou melhor, às palavras que apagaram a memória da humanidade para toda a eternidade cósmica. Há uma pessoa sem a qual nada pode acontecer, pois é por ela que tudo deve acontecer...

Este estado de exaustão libertou ainda assim uma centelha, e gerou o plano de uma obra que, caso venha a concretizar-se, será decerto o equivalente a expor-me do modo mais total. O primeiro *ato*, o prelúdio ao todo, está terminado, e podia até funcionar sozinho. Mas a quem o envio? A Suíça, onde nos refugiámos com o nosso querido automovelzinho, não nos pode valer neste caso. Talvez nos venha a ajudar mais tarde; ou então a América. Enfim, seja o que for que venha ou não venha a acontecer, sinto-me agora mais livre.¹⁸

Assim nasceu a peça *Os Últimos Dias da Humanidade*.

Kraus insinua que os “últimos dias da humanidade” são intermináveis e tendem a tornar-se uma condição crónica na qual é possível sobreviver com tranquilidade. A guerra que ele descrevia era uma erupção da paz que tinha acabado

de descrever, e a paz seguinte seria uma erupção da guerra que descrevera, até que uma nova guerra se revelasse uma erupção da paz precedente. Mas Kraus não assistiria a essa guerra. Esta novíssima idade em que vivemos resultaria dela, para repetir o mecanismo da era anterior e, mais do que isso, para tentar fazer coexistir a tranquilidade e a matança, agora já não separadas no tempo, mas apenas no espaço – e um espaço que é, ademais, extremamente elástico: por vezes, essa distância mede-se em continentes, e outras vezes mede-se em bairros, como no caso de Beirute.

Uma leitura percetiva de *Os Últimos Dias da Humanidade* seria fatalmente danosa a Bertolt Brecht. Tal leitura é há muito devida. Tendo recorrido durante décadas ao rico armazém desse texto e extraído dele a maioria dos dispositivos formais que fariam o seu sucesso no teatro (desde a montagem ao cruzamento de níveis, desde a paródia de cabaré ao uso de material em bruto), Brecht seria forçado a aceitar uma comparação direta, que o esmagaria. Kraus abandona-se à força da linguagem sem reservas, como um possessor, sem qualquer intenção ulterior de pedagogia social, e atinge altitudes quase insuportáveis de comédia e terror: refiro apenas as aparições da Schalek (a “verdadeira heroína desta era gloriosa”,¹⁹ que mete num chinelo qualquer Mãe Coragem) ou do Velho Biach (não há morte mais épica do que a dele, quando se engasga e sufoca com frases de jornal), ou as indomáveis e adocicadas divagações do folhetinista Hans Müller, ou a cena das donas de casa patrióticas, ou o atormentado diálogo íntimo do casal Schwarz-Gelber, ou a exortação ao turismo do mestre-escola, ou os débeis e sanguinários desvarios do imperador Franz Joseph, ou o galhardo espírito de carnificina desportiva do prussiano von Dreckwitz, ou o delírio coral, de matadouro doméstico, da cena final do último ato. Brecht, como bom alemão que era, em vez de “pôr a arte ao serviço do comerciante”, põe-na ao serviço da Causa, o que nem sempre é melhor. O didatismo é já, em si mesmo, um desastre para a forma, mas sobretudo este didatismo capcioso e chantagista, esta tentativa de transfiguração estética do soviétismo, acaba por causar uma certa repulsa. Com o tempo, poderá acontecer a Brecht a mesma coisa que aconteceu a Voltaire: uma completa separação química de textos. Por um lado, muitos dos seus poemas serão lidos como tendo sido escritos pelo maior poeta chinês do século; por outro, haverá uma crescente tendência para esquecer o seu abusado teatro. À semelhança das tragédias de Voltaire, que outrora toda a gente conhecia e hoje ninguém se atreve a ler, as peças de Brecht pertencem em grande parte àquelas criações literárias que casam por amor com o lado medíocre da intelectualidade do seu tempo e com ele se afundam.

A literatura hagiográfica sobre Kraus – desde o livro de Leopold Liegler, o primeiro estudo autorizado, às produções de meia dúzia de zelosos académicos que nos últimos anos têm sondado “the Austrian Mind” – fornece os mais convenientes e imediatos argumentos contra ele. Segundo a imagem de Kraus que emerge deste mosaico apologético, estaríamos perante um ser humano exclusivamente dotado de bons sentimentos, propenso a uma mais que justa indignação, vagamente nostálgico em relação a um passado mais puro e mais nobre, afetuoso com as mulheres e com os animais, aferrado às suas ideias. É quanto basta para nos fazer suspeitar o pior. Mas, felizmente,

a imagem é falsa. Entretanto, se quisermos conceder a Kraus a maior das honras, a de ser “o maior escritor satírico alemão, o único na literatura desta língua que podemos nomear a par de Aristóфанes, Juvenal, Quevedo, Swift e Gogol”, então, pela mesma lógica, teremos de reconhecer que partilha com esses autores “uma muito particular substância à qual chamaria simplesmente *mortífera*”.²⁰ E este sucinto comentário de Canetti deveria ser o bastante para nos afastar da imagem do herói humanitário. Quanto à relação de Kraus com o passado, podemos subscrever plenamente aquilo que Benjamin, com subtil ironia, observou: “Fazer reverter a situação burguesa-capitalista a uma condição que jamais foi a sua, eis o programa de Kraus.”²¹ Mas tudo muda perante as realidades existentes, e só temos de ler uma vez o “couplet” de Franz Joseph ou o desolado juízo que dele se faz em *Os Últimos Dias* (com esse magnífico início: “Era apenas um pedante e não um tirano, apenas frio e não cruel. [...] Era um trabalhador incansável e, entre as ordens de execução, houve uma vez em que assinou também uma que arrasou a humanidade”) para compreendermos que Kraus foi o primeiro e único escritor a sepultar, sem hesitações, sem lágrimas e com perfeito conhecimento do “demónio habsbúrgico”, toda a gloriosa história dessa monarquia que “por motivos de prestígio [...] há muito se devia ter suicidado”. Kraus não era, de facto, o homem certo para esse tipo de operação que, em jargão da Bolsa, se designa como uma Recuperação de Valores.

No seu longo ensaio sobre Kraus, Benjamin cita uma única mas decisiva passagem de *Os Últimos Dias da Humanidade*: “Kraus retratava-se a si mesmo como irremediavelmente subjugado pelo demónio; no *pandemonium* da época reservou para si o lugar mais triste, um deserto de gelo cercado pelo reflexo das chamas. É aí que ele está, em *Os Últimos Dias da Humanidade* – o Eterno Descontente, depois de ter descrito os dias precedentes.” Segue-se o trecho de Kraus: “Tomei sobre mim a tragédia que se decompõe nas cenas da humanidade em decomposição, para que a ouvisse o espírito disposto a apiedar-se das vítimas, mesmo que ele próprio tivesse renunciado para todo o sempre à ligação com um ouvido humano. Ele que capte a nota dominante desta época, o eco da minha loucura sangrenta, que me torna cúmplice de todo este alarido.” São estas as linhas nas quais Kraus, mais lucidamente do que em qualquer outra parte da sua obra, reconheceu a sua implicação no mal que escarpelizava. Não é só a realidade que aqui se tinge de magia negra, mas também a linguagem que sobre essa realidade se lança. Se queremos apreender este nexó infernal, temos de seguir em frente até esse núcleo arcaico e demoníaco que Benjamin, antes de qualquer outro, identificou na obra de Kraus: “O fundo escuro de onde se destaca a sua imagem não é constituído pelos seus contemporâneos, é antes o mundo primevo ou o mundo do demónio.” Assim, aproximamo-nos uma vez mais das vozes obsessivas e da voz-que-capta-todas-as-vozes: “A sua paixão em imitar a linguagem dos seus semelhantes é a expressão de um envolvimento culposó e, portanto, causa e consequência dessa sempre vigilante má-consciência que é o elemento natural do demónio.” Finalmente, com um elegante floreado, Benjamin apresenta-nos a genealogia do escritor satírico: “O satirista é a figura sob cuja aparência o canibal foi acolhido na civilização.”²² As palavras de Benjamin fazem eco das de Canetti a propósito da “substância mortífera” pela qual todos os grandes escritores satíricos comunicam.

E nelas ressoa também uma frase tardia de Kraus, que descreve sucintamente o seu trabalho de tenebroso exorcismo, de cujo contágio não fora poupado desde o início: “Noite após noite, durante 26 anos, rio-me quando a matéria-prima do meu tempo se apresta a passar pelo meu molde.”²³

O subtítulo “Tragédia em cinco atos” deve ser primeiramente entendido na sua função retórica de antífrase. Assim como os atos individuais não possuem os requisitos necessários para o serem, já que cada um duraria pelo menos uma noite inteira, a palavra “tragédia” suspende-se como uma relíquia neoclássica sobre as cabeças de centenas de personagens, todas elas inaptas para serem trágicas. Quanto aos diálogos entre o Eterno Descontente e o Otimista, que correspondem à figura do coro na tragédia grega, mais não fazem do que sugerir essa tradição. O Eterno Descontente, claro está, é o próprio Kraus, que sujeita a guerra à prova de fogo das palavras, mas é também uma pequena figura vienense entre as demais, um excêntrico que todos os outros viram crescer e agora, sentado atrás de uma mesa, recita o seu texto como um maníaco. “Podem dizer dele o que quiserem... mas lá que tem jeito pra escrever, tem!”, observa um dos seus ouvintes anônimos, e com isto o juiz da espada flamejante sofre uma redução imediata, tornando-se da mesma dimensão de todos os outros pequenos vienenses. “Houve períodos em que o pensamento causal era uma coisa excelente, a marca de uma pequena clique de gente perspicaz; hoje é água de lavar pratos, qualquer leitor de jornais nos oferece os fundamentos da sua *Weltanschauung* e do seu reumatismo; hoje temos é de suportar a justaposição das coisas, e exprimi-la tornou-se a nossa mais adequada e substancial tarefa.”²⁴ Assim escreveu, entre os escombros de uma guerra posterior, Gottfried Benn, um desses grandes escritores que Kraus não queria compreender. E, porém, em *Os Últimos Dias da Humanidade*, Kraus estava em consonância com essa frase. Antiquado como era em alguns dos seus gostos, e desconfiado em relação à modernidade, era ainda assim devastador no retirar das últimas consequências formais da situação que o rodeava. Em vez de se abandonar ao *pathos* expressionista, que procura compensar a impossibilidade da tragédia com a imediatez da dor, Kraus criou a única estrutura teatral adequada ao caso: um teatro da repetição e da tagarelice inconsequente, onde as atrocidades vêm sempre acompanhadas pela futilidade, uma justaposição perene de todas as coisas com tudo o resto, que não permite evolução, onde cada direção é igualmente legítima e onde não temos sequer a satisfação de ver no palco um dedo apontado aos responsáveis.

O OTIMISTA: Quer dizer que o senhor acredita mesmo que a guerra mundial foi decidida por uns quantos malvados?

O ETERNO DESCONTENTE: Não, esses foram simples instrumentos do demônio que nos levou à ruína e, através de nós, levou à ruína a civilização cristã. Temos, porém, que nos ficar por eles, já que não podemos agarrar o demônio que nos infligiu a sua marca.

Kraus tem o cuidado de contornar a questão da responsabilidade, que, convenientemente, pode sempre ser atribuída a uma qualquer intriga reacionária ou à perversidade intrínseca do capitalismo. Embora possam ser indubitáveis,

estes últimos factos são ainda assim secundários relativamente ao “vazio abismal” do rosto do ministro dos Negócios Estrangeiros Poldi Berchtold, que surge, elegantemente vestido e encantador, numa fotografia comentada por Kraus. É este “o vazio em que todos nos despenhamos e que nos engoliu”. Uma vez que não deu atenção a estas pequenas coisas e tratou tais palavras como paradoxos e não como observações lúcidas, a sociedade das Boas Causas, de olho lacrimajante e fronte sempre pensativa, continuou a acumular “análises corretas” em face das sucessivas atrocidades do século, quando uma consideração mais atenta da fisionomia, dos tons de voz, dos gestos e das minúcias de estilo tê-la-ia impedido de contribuir tão substancialmente para o património da estupidez do nosso tempo. Assim, antes da existência do nazismo, até mesmo como nome, Kraus escreveu a mais precisa descrição do nazismo em língua alemã. E não por ter sido informado de antemão sobre as iniquidades que seriam cometidas por Hitler e os grandes industriais. Bastou-lhe ouvir as vozes e olhar os rostos daqueles com quem se cruzava nas ruas 20 anos antes.

Subjacente às ociosas questões da responsabilidade, Kraus descobriu algo de muito mais perturbador: a certeza da irresponsabilidade generalizada, da agora ritual impossibilidade de alcançar essa consciência de culpa que constitui o verdadeiro terreno dos eventos trágicos. O mundo que Kraus *ensaia* perante o nosso olhar é “um mundo que trava guerras pelas quais ninguém pode ser responsabilizado”.

E isto porque jamais fora tão óbvio como em agosto de 1914 que, entre aqueles que eram clara e absolutamente responsáveis, nenhum tinha a mais pequena ideia do que estava a fazer: “Nenhum deles tinha plena consciência. A Áustria não tem culpa! Ela limitou-se a deixar que a Alemanha lhe insuflasse a coragem de arrastar a Alemanha para a guerra. E a Alemanha empurrou a Áustria para uma guerra que esta não queria.” A expressão vienense “nada posso fazer” assume aqui uma dimensão cósmica, como os cartazes do taberneiro Wolf de Gersthof. Tal frase contém a mais desesperada condenação – uma condenação que inverte o sentido da passagem bíblica “Perdoai-lhes, Pai, pois não sabem o que fazem” (Lucas, 23:34). Para Kraus, ninguém é mais desprezível do que aqueles que não sabiam o que estavam a fazer: esses são agora os primeiros entre os imperdoáveis. E uma vez que o nosso mundo, tanto em tempo de paz como em tempo de guerra, é uma experiência cuja *natureza e direção* ninguém conhece (e não apenas isso, mas – pior ainda – as pessoas *negam* essa ignorância), é objeto da mesma condenação.

Assim sendo, restava apenas o cómico, uma categoria suficientemente elástica para englobar o cortejo das catástrofes. De facto, é isto que retemos depois da leitura de *Os Últimos Dias da Humanidade*: em primeiro lugar, um sentimento de opressão, uma crescente sensação de falta de ar; depois, uma progressiva hilaridade, à medida que se vai revelando a natureza circular e demencial da ação, a par de cenas de uma comicidade aterradora, como aquela entre o conselheiro Schwarz-Gelber e a sua esposa, Bardach de solteira, no final do segundo ato. Nenhum dos grandes dramaturgos do século XX concebeu algo de comparável. E talvez só Ernst Lubitsch tivesse podido filmá-lo adequadamente.

Mas eu disse que esta comicidade é aterradora. Por detrás das suas centenas de vozes, cada uma delas presa às suas ínfimas nuances, ressoa sempre a voz única e compulsiva de Kraus. É este o demónio que se senta ao nosso lado e nos incita constantemente a um riso inescapável, mecânico, que produz um

rumor de folhas secas. Assim, o verdadeiro final de *Os Últimos Dias* devia ser apenas escutado, e extravasa o texto. Podemos encontrá-lo numa gravação, na qual Kraus lê a verdadeira introdução ao que aconteceu *depois* dos “últimos dias da humanidade”. O título: *Anúncio de Viagens ao Inferno*. Trata-se de uma brochura publicitária onde se descreve, sem poupar em pormenores, um programa de visitas ao campo de batalha de Verdun, “ao preço reduzido de 117 francos”. Kraus publicou-o integralmente, em página dupla, em *Die Fackel*,²⁵ e costumava lê-lo em público. O texto divide-se em duas principais secções. A primeira apresenta as razões para semelhante iniciativa turística. Com o meticuloso pedantismo de quem insiste em mostrar que a oferta vale bem os 117 francos, o autor anónimo explica por que motivo Verdun merece entrar no panteão do pitoresco: “Nesta pequena área, onde mais de um milhão, talvez até um milhão e meio de homens deram as suas vidas, não há um único centímetro quadrado de superfície que não tenha sido atingido por granadas.” Isto faz de Verdun “o campo de batalha *par excellence*” e, portanto, “uma imagem de terror e horror de uma grandiosidade inaudita”. Mas, nos pormenores da visita e nas atrações que oferece, tem início uma espécie de salmodia em que cada versículo começa com um verbo dirigido ao cliente:

Parta no comboio expresso da noite, em segunda classe, de Basileia... *Pernoite* num hotel de primeira classe, com serviço e gorjetas incluídos... *Saboreie* um lauto pequeno-almoço pela manhã... *Atravesse* as aldeias destruídas na zona fortificada de Vaux, com os seus gigantescos cemitérios com centenas de milhares de mortos... *Visite* o Ossuaire de Thiaumont, onde os restos mortais de soldados desconhecidos continuam a ser recolhidos e armazenados... *Visite* a Tranchée des Baïonnettes ou des Ensevelis... *Contorne* a Ravin de la Mort... *Almoce* no melhor hotel de Verdun, com vinho e café, gorjeta incluída... *Regresse* à tarde através da zona de Haudiaumont, horivelmente devastada... *Jante* no nosso hotel em Metz, com vinho e café, gorjeta incluída... *Tudo incluído no preço de 117 francos, com pródiga hospitalidade em hotéis de primeira classe.*

Kraus lê num tom de voz solene e persuasivo, como um caixeiro-viajante tirando da maleta amostras de grande qualidade. Depois vem a página do texto em que a salmodia dos verbos é retomada e transformada numa torrente de sílabas furiosas. A voz lacera e paralisa; a sua violência tudo arrasta, como um elefante à solta numa aldeia hindu. A frase decisiva está oculta no meio da salmodia: “*Compreende* que este objetivo valeu o esforço de fazer a viagem, e que esta viagem valeu o esforço de fazer a guerra mundial.” Pois é este o lema do nosso mundo: “Tudo incluído.”

1 E. Canetti, *Der Neue Karl Kraus*, in *Das Gewissen der Worte*, München, [1974], p. 239.

2 W. Benjamin, *Karl Kraus*, in *Gesammelte Schriften*, vol. II, tomo I, Frankfurt, 1977, p. 354.

3 E. Canetti, *Die Fackel im Ohr*, München, 1980, p. 84.

4 *Idem*, *ibidem*.

5 K. Kraus, *Pro Domo et Mundo* (1912), in *Beim Wort genommen*, München, 1955, p. 294-295.

6 *Idem*, p. 297.

- 7 K. Kraus, *Nachts* (1918), in *Beim Wort genommen*, op. cit., p. 435.
- 8 W. Benjamin, *Erfahrung und Armut*, in *Gesammelte Schriften*, vol. II, tomo I, op. cit., p. 214.
- 9 E. Jünger, *Stahlgewittern* (1920), in *Werke*, vol I, Stuttgart, s.d., p. 11.
- 10 E. Jünger, *Die Totale Mobilmachung* (1930), in *Werke*, vol. V, op. cit., p. 133.
- 11 *Idem*, p. 132.
- 12 E. Canetti, *Der Neue Karl Kraus*, op. cit., p. 237.
- 13 L. Liegler, *Karl Kraus und sein Werk*, Wien, 1920, p. 57-58.
- 14 K. Kraus, *Erfahrung*, in "Die Fackel", 381-383, setembro 1913, p. 43.
- 15 Chuang-tzu, III, 2.
- 16 W. Benjamin, *Karl Kraus*, op. cit., p. 338.
- 17 E. Canetti, *Der Neue Karl Kraus*, op. cit., p. 237.
- 18 K. Kraus, *Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin*, vol. I, München, 1974, p. 179-180.
- 19 K. Kraus, *Notizen*, in "Die Fackel", 423-425, maio 1916, p. 18.
- 20 E. Canetti, *Der Neue Karl Kraus*, op. cit., p. 236.
- 21 W. Benjamin, *Karl Kraus*, op. cit., p. 363.
- 22 *Idem*, p. 355.
- 23 K. Kraus, *Kriegsseggen*, in "Die Fackel", 706-711, dezembro 1925, p. 29.
- 24 G. Benn, *Roman des Phänotyp*, in *Gesammelte Werke*, vol. II, Wiesbaden, 1962, p. 161.
- 25 *Reklamefahrten zur Hölle*, in "Die Fackel", 577-582, novembro 1921, p. 97.





Os sinais da grande época no dorso

EDMUNDO CORDEIRO*

O OPTIMISTA: Mas quando chegar a paz...

O ETERNO DESCONTENTE: ...há-de começar a guerra!

O OPTIMISTA: Mas todas as guerras até hoje acabaram em paz.

O ETERNO DESCONTENTE: Esta não.

Cinismo: esta palavra tem veneno. É preciso fígados. Embora não se possa decalcar nitidamente, é desde logo a impressão do ser que escreveu a peça *Os Últimos Dias da Humanidade* que se nos impõe, ao lê-la. É preciso fígados para aguentar um mundo onde a relação cínica é moeda corrente, e tanto mais que sentimos que estamos perante um retrato literal – tirado a partir do ponto de vista do observador e do ouvinte Karl Kraus. Literal (não há literalidade sem ponto de vista), mesmo que proveniente de uma “tendência desgraçada de relacionar os pequenos fenómenos com os grandes factos”, como aponta o Optimista ao Eterno Descontente, as duas figuras-personagem, esta última a principal – *der Nörgler* –, e que se confunde, enquanto personagem-coro, tanto com o autor quanto com um espectador ideal, em Marte, como Kraus sugere no Prefácio, o que não estará já longe de acontecer. Tal como há colecionadores dos mais indiferentes objectos, temos aqui o trabalho de um grande compilador de discurso, de todas as vozes, nas mais variadas circunstâncias de lugar e modo, personagens que se vão dissolvendo num movimento em turbilhão da opinião. Mas não há, evidentemente, objecto ou palavra indiferentes por si mesmos. Trata-se do texto de alguém que quer ajustar contas com a humanidade, toda a humanidade que se deixa seduzir pela guerra e que a ela se submete de vários modos – submete-se exaltando os seus benefícios para os tempos vindouros, como faz o Optimista, submete-se tendo o ódio contra os outros povos como alimento, ou submete-se dando possibilidade de vazão a esse ódio entranhado, como o fazem muitas vozes-personagem da peça. Mas o Eterno Descontente – que é uma voz crítica, a voz da razão durante toda a peça –, e depois de tanto desmascarar, vem como que a desfalecer diante do retrato que tem diante de si. Aqui, as potências da crítica não eliminam o trágico, são elas próprias trágicas: “Eu escrevi uma tragédia cujo herói condenado a sucumbir é a humanidade. [...] Ai, como este drama não tem outro herói senão a humanidade, também não tem ouvintes!”

E seguem-se as visões de apocalipse, na montagem *cinematográfica* final com a carnificina e a devastação da guerra, onde tudo tem voz e canta, das chamadas aos cavalos ou à floresta devastada. Kraus (o Eterno Descontente) crê ter vencido o tempo, esse grande apagador: “Eu preservei essa essência e o meu ouvido descobriu o som dos feitos, o meu olhar, a mímica dos discursos, e a minha voz, repetindo simplesmente, citou de tal forma que a tónica dominante ficou registada para todo o sempre.” E é então a seguir que se vão sucedendo,

* Professor de cinema e ensaísta.

aparecendo e desaparecendo, numa montagem de horror, as visões finais. Será este o grande desafio para a encenação, e também para o espectador: levar a sério a crença de Kraus. Sem esta crença Kraus não poderia ter escrito um texto desta natureza – “que daria para preencher uns dez serões” –, ainda que o possamos entender enquanto um esforço afim daquele que manteve com a revista *Die Fackel*, escrevendo-a praticamente sozinho durante 37 anos.

O assunto é grave e a tarefa, mais do que meritória, é sublime na sua desmesura e no seu malogro aqui na Terra: em Marte, um dia, compreender-se-á. Embora argumentações esforçadas cresçam continuamente mais e mais, não é nada fácil “compreender” a guerra – sendo ela recorrente, e por isso “natural”. “Guerra é guerra”, “agora estamos em guerra”, toda a gente o diz, o Gabiru também o diz, expressões que são aplicadas a tudo e que surgem repetidamente na primeira parte da peça: a que é que se liga o estranho sentimento de optimismo perante a guerra (que não é somente cinismo), apresentado por Kraus à flor do discurso? O conceito activo principal é o de mobilização (que está para além da vontade individual, como realça com precisão o Eterno Descontente), que na Grande Guerra deixou de ter um alcance apenas militar. Foi isso o que de essencial se revelou a alguém como Ernst Jünger na experiência da guerra, aquilo que, em suma, a tornou possível: a ligação da guerra ao trabalho por intermédio de uma mobilização que converte toda a existência em energia. Já não há humanidade, dir-se-ia. “A mobilização total [...] é, tanto em tempo de paz como em tempo de guerra, a expressão de uma exigência secreta e constrangedora à qual a era das massas e das máquinas nos submete.”¹ É uma mobilização revelada na guerra, e que apagará a fronteira, doravante apenas linguística, entre a guerra e a paz; generaliza uma ameaça que nenhum armistício cala.

Ernst Jünger, cerca de 20 anos mais novo que Kraus, estava na frente de batalha aos 19 anos: publicou o relato das suas experiências de guerra – *In Stahlgewittern* (*Tempestades de Aço*) – em 1920. A descrição do último assalto em que participou é particularmente reveladora de um estado, de uma embriaguez, em que a humanidade – ou um homem – se pode colocar. Sendo no caso propiciado pela guerra, podemos conceber esse estado como o terreno onde outras superações poderão germinar? Kraus não o pode conceber assim, mas aqui fica uma descrição do gosto da perda e da impessoalidade – e não do herói vencedor e moral, das “canalhices heróicas”, que Kraus execrava –, a partir de alguém cujos ouvidos eram mais assediados pelo estrondo dos canhões do que pelas exaltadas conversas da retaguarda:

...sentia-me muito enfraquecido e dava antecipadamente o ataque por perdido. Porém, é nele que penso com o maior prazer. Faltava-lhe a impetuosidade transbordante da grande batalha, mas eu sentia-me mesmo assim inteiramente estranho à minha pessoa, como se me observasse de longe por binóculos. Pela primeira vez nesta guerra, pude sentir o silvo dos pequenos projectéis junto dos meus ouvidos, como se eles roçassem um objecto inanimado. A paisagem tinha a transparência de vidro. [...] Mesmo no instante em que saltava sobre uma trincheira mais cuidadosamente cavada, um impacto agudo contra o meu peito quebrou-me o impulso, como a um voo de pássaro. Expelindo um grande grito,

um clamor pelo qual me pareceu exalar todo o ar dos pulmões, rodei sobre mim próprio e caí num tilintar de metal. Desta vez, dei-me bem conta. No instante em que me senti atingido, percebi que a bala tinha cortado a vida na raiz. Na estrada de Mory já tinha sentido a mão da morte – desta vez, ela apertava mais forte e mais nitidamente. Enquanto me estatelava pesadamente no chão da trincheira, tinha a certeza de estar irremediavelmente perdido. E, coisa estranha, este movimento foi um dos muito raros dos quais posso dizer terem sido verdadeiramente felizes. Compreendi nesse segundo, à luz de um relâmpago, a minha vida na sua estrutura mais secreta. Sentia uma surpresa incrédula por ela ter de findar-se naquele preciso lugar, mas a surpresa estava envolvida por uma grande alegria. Depois, ouvi o tiro esmorecer-se pouco a pouco, como se me estivesse a afundar a pique debaixo do bater tumultuoso da água à superfície. Agora, ali onde eu estava, já não havia nem guerra nem inimigo.²

Mas o assunto e a tarefa de *Os Últimos Dias da Humanidade* não são caucionados por Kraus com uma tese de conjunto explicitamente exibida, são como que atirados ao ar por intermédio desse levantamento de palavras, de comportamentos (sempre ligados a posições na sociedade) e, longe, dos combatentes, sobretudo dos combatentes de caserna, os “canalhas com galões”, e ainda, mais perto da experiência de Kraus, dos correspondentes de guerra. E por aqui se mete também a profunda aversão às lógicas e à linguagem da imprensa, sobretudo por intermédio da personagem Schalek, a mulher jornalista, cuja pergunta fundamental é: “O que é que sentiu?” A nós não nos é estranha esta pergunta, ouvimo-la muitas vezes já. Ela corresponde à desvalorização da forma exterior das acções, ela denuncia a incapacidade de descrever o mundo – incapacidade de reparar nele, de o ver, em suma. “UM INTELECTUAL: (*Para a namorada.*) Aqui, se houvesse ainda tempo, poderíamos mergulhar na alma do povo, que horas são?”

Que imagem do pensamento nos propõe Kraus? O “satírico vienense”, como lhe chama Walter Benjamin, pensa por imagens-contraste: é por intermédio destas imagens que a sátira ferve. Sejam as *novidades* gastronómicas, como os “ovos ao desespero” na cena do restaurante de Anton Grüber, precisamente porque as palavras estrangeiras são abolidas durante a guerra; seja o monólogo bloomiano sobre a frigideira “Obu” e os afazeres da cozinha da Senhora Wahnschaffe, que incita os filhos a brincar à guerra mundial; seja a feira popular nas trincheiras; seja o realejo do cego a tocar “Vivam os Habsburgos”; seja o congresso médico, onde os psiquiatras, em confronto com um exemplo de “louco”, ficam indignados não só com o “veneno do pacifismo”, mas com as dúvidas do “louco” em relação à vitória da Alemanha; seja o almoço com Hindenburg e Ludendorff (os principais chefes das forças alemãs), em que estes tanto falam ao mesmo tempo dizendo exactamente a mesma coisa, como completam ou iniciam o que o outro começou ou vai acabar por dizer; seja o canto a dormir do imperador; seja a interminável cena conjugal (imaginamo-los na cama, infundável conversa anafrodisíaca) sobre a importância e a influência social (ai és tu, ai eu é que sou) entre o conselheiro Schwarz-Gelber e esposa, etc. E a forma da canção – momentos de suspensão, mas também de concentração – pontua também toda a peça.

Pode talvez parecer que se percebe logo o argumento e que, em cada cena, temos sempre uma variação do mesmo – mas, para Kraus, “as formas e os sons de um mundo fazem-nos sucumbir juntamente com ele” (é o que diz o Eterno Descontente). Por conseguinte, é não só do minucioso levantar destas formas e destes sons, mas também da sua composição que se trata. Aos longos discursos, mesmo na forma de diálogo, em que os documentos são as personagens, como diz Kraus no Prefácio, sucedem-se as *atracções vivas*, numa composição teatral que podemos compreender a partir da ideia de *montagem das atracções* que o cineasta russo Sergei Eisenstein viria a apresentar não muitos anos depois, e em primeiro lugar a partir do espectáculo teatral: “No plano da forma, situo a atracção como elemento primeiro e autónomo do espectáculo.”³ E nesta adaptação de *Os Últimos Dias da Humanidade* estamos em crer que tudo se jogará, pois, nas passagens entre as *atracções vivas* e o desfiar das conversas cheias de sentido entre o Optimista e o Eterno Descontente, bem como o desfiar das situações leve ou pesadamente cínicas da vida corrente. Mas se as *atracções* se devem entender primeiro no sentido espectacular, elas têm também um sentido associativo. As imagens-contraste têm também uma outra função, surgindo no confronto entre cenas mais curtas, ou no interior dessas mesmas cenas – elas suscitam um outro tipo de emoção, não produzem imediatamente o riso, muito pelo contrário (desolação, antes, e raiva, sim), e estão talvez mais perto daquilo a que Eisenstein veio a chamar, agora exclusivamente para o cinema, “montagem intelectual”. Trata-se do efeito no espectador, trata-se da possibilidade, e cremos que do poder, de o levar a pensar.

Quanto a isto, numa curta cena particularmente horrífica, um capitão diz zangado a um pai que acabou de perder o filho na guerra: “O senhor sabe que pra um soldado não pode haver maior ambição nem maior recompensa que morrer pela pátria. Atão passe bem, passe bem...” Mas pior ainda do que isto é a didascália que se segue: “(O civil faz uma vénia e sai.)” Antes, “víramos” o Príncipe Herdeiro saudar uma companhia que passava em marcha para a frente da batalha do Somme, “rostos marcados pelo pressentimento da morte”: “O PRÍNCIPE HERDEIRO: (Ao portão, com equipamento de ténis, acena-lhes com a raqueta.) Força, rapazes!”

Na cena seguinte, o tenente Helwig mata a empregada que lhe diz que já são horas de fechar. Um camarada, repreende-o: “UM OUTRO TENENTE: Mas, Helwig... que é que estás a fazer? Que fulano mais imprudente! Arriskas-te a apanhar detenção domiciliária!”

E a cena seguinte abre com uma canção. Linha causal destas quatro cenas, o movimento alucinante do delírio actuante e sem freio da guerra. Na primeira e na segunda cenas, temos o elemento associativo produzido pela imagem-contraste, para que se concretize uma terceira imagem. Impossível conceber aquele pai que faz uma vénia e sai, muito mais do que a violência absurda do capitão, na primeira cena. Por outro lado, a raqueta a acenar para aqueles que caminham para a morte produz um choque imediato, como se se tratasse de um movimento cinematográfico automático: obriga também a criar um terceiro, em pensamento.

Mas o grande dístico da peça é, para nós, esse “desenho autêntico” impresso na lombada de um cavalo – não nos esquecemos dos “Mil e Duzentos Cavalos”, que cantam no final, “mil e duzentos olhos a dobrar” – por uma peça de artilharia aí se ter cravado:

O ETERNO DESCONTENTE: O hospital dos cavalos já não pôde fazer nada. O mártir teve de ser morto. Tinha os sinais da grande época no dorso: um desenho autêntico. De ambos os lados, bastante regular, o mesmo padrão. Na espinha dorsal via-se o amarelo do osso; nas ancas, a mesma coisa. A cauda tinha sido arrancada por um tiro de raspão. A cilha tinha-se enterrado na carne a toda a volta, formando uma chaga. A ferida estava verde de pus e parecia uma queimadura de terceiro grau. Diagnóstico: transporte de uma peça de artilharia que, durante semanas, nunca foi desatrelada. O dorso não tinha sido aliviado da carga nem de noite nem de dia.

1 Ernst Jünger, "La mobilisation totale" [original: "Die totale Mobilmachung" (texto publicado pela primeira vez em 1930), in *Werke*, vol. V, Ernst Klett Verlag, Stuttgart (edição de 1960)], in *L'État Universel suivi de La mobilisation totale*, tradução de Henri Plard e Marc B. De Launay, Gallimard, col. Tel, 1990, p. 113.

2 Ernst Jünger, *Orages d'acier* [original: *In Stahlgewittern*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart (edição de 1961)], tradução de Henri Plard, Christian Bourgois Éditeur, col. Folio, 1970, p. 426-428.

3 Sergei Eisenstein, *Œuvres*, U.G.E., coll. 10/18, vol. 1, p. 117, *apud* Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, Éditions Images Modernes, Paris, 2005, p. 68. Um pouco mais adiante, na mesma página, Jacques Aumont diz o seguinte: "A atracção é, portanto, desde o seu nascimento (antes de se tornar método) um meio muito recomendável para escapar àquilo de que Eisenstein tem um sacro horror: o naturalismo, a ilusão dramática, o verosímil aristotélico (o que a história do cinema vem a traduzir por transparência)."

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

Sobre o significado da décima do número 888 da *Fackel* (outubro de 1933)

Depois de fundado o Terceiro Reich,
Só uma breve mensagem chegou do eloquente.
Num poema com dez versos
A voz dele ergueu-se, para lastimar sem mais
Não ter força bastante.

Quando os horrores atingem certa dimensão,
Os exemplos esgotam-se.
As malfeitorias multiplicam-se
E os gritos de dor calam-se.
Saem insolentes os crimes para a rua
E escarnecem alto da descrição.

Ao que está a ser estrangulado
Ficam as palavras presas na garganta.
Espalha-se o silêncio e, visto de longe,
Semelha assentimento.
O triunfo da força
Parece consumado.

Já só os corpos mutilados
Dão notícia de que ali campearam criminosos.
Sobre as casas arrasadas já só o silêncio
Denuncia o crime.

Terminou pois o combate?
Pode o crime ser esquecido?
Pode enterrar-se os assassinados e amordaçar-se as testemunhas?
Pode a injustiça ganhar, mesmo sendo a injustiça?
O crime pode ser esquecido.
Os assassinados podem ser enterrados e as testemunhas, amordaçadas.
A injustiça pode ganhar, mesmo sendo a injustiça.
A opressão senta-se à mesa e começa a servir-se
Com as mãos ensanguentadas.

Mas os que carregam com a comida
Não esquecem o peso dos pães; e a fome atormenta-os
Ainda quando a palavra fome está proibida.

Quem disse fome foi abatido.
Quem gritou opressão foi amordaçado.
Mas os que pagam os juros não esquecem a usura.
Mas os oprimidos não esquecem o pé que lhes pisa o pescoço.
A violência não atingiu ainda o ponto máximo
E já começa de novo a resistência.

Quando o eloquente pediu desculpa
Por a voz lhe falhar,
O silêncio apresentou-se ante o juiz,
Tirou o lenço do rosto
E deu-se a conhecer como testemunha.

BERTOLT BRECHT

Trad. Antônio Sousa Ribeiro.

Cenários

CÂNDIDA PINTO*

Alice Schalek, jornalista austríaca, percorria os cenários da Primeira Guerra Mundial há um século. Desses tempos até hoje mantêm-se algumas características da própria essência do que é um conflito, mas muito mudou.

No início do século XXI, a noção cénica do espaço dos adversários diluiu-se. Hoje, os inimigos jogam em tabuleiros que vão muito para além do “teatro de operações”. O terrorismo introduziu novas dimensões aos conflitos.

Mas, por momentos, façamos uma pausa no conflito que alastrou pelo Norte de África em 2011 ao sabor da Primavera Árabe. Estava em Bengazi, segunda cidade da Líbia, onde os rebeldes combatiam o poder de Muammar Khadafi, na altura ainda em Trípoli. As duas cidades rivais mantinham acesos combates junto à costa do Mediterrâneo, na zona mais rica, de onde se extraía petróleo.

Às primeiras horas da manhã, partia-se para a linha da frente sem nunca existir a certeza do local exacto do combate. A variação poderia situar-se nas centenas de quilómetros, consoante os avanços e recuos de cada uma das partes em conflito.

Uma manhã, partimos com um “guia”, um antigo piloto de helicópteros do exército líbio que se revoltou contra o presidente da Líbia e se juntou aos rebeldes. Antes de sairmos da cidade de Bengazi, o “guia” achou por bem comprar mantimentos: vegetais para fazer salada, água, pão. Num jipe, deixámos para trás o arco que marcava a entrada em Bengazi e fizemo-nos à estrada em pleno deserto. Avistámos camelos em pachorrento passo, veículos calcinados e pouco movimento, típico de uma situação de conflito.

À situação na Líbia em 2011, na costa junto ao Mediterrâneo, chamávamos o conflito “acordeão”, porque nunca se sabia exactamente onde ocorria. E para essa indefinição contribuía também o tipo de combatentes. Longe dos clássicos exércitos, os grupos de rebeldes que combatiam as forças de Khadafi irradiavam uma certa anarquia. A maioria vestia *jeans*, *t-shirts* e sapatilhas, movimentavam-se em *pick-ups* onde colocavam uma peça de artilharia e armas ligeiras, muitos deles não tinham qualquer instrução militar.

Antes de chegarmos à linha da frente, o “guia ex-piloto de helicópteros” decide fazer uma pequena paragem junto a umas pequenas árvores inclinadas pelos ventos e pela areia, à beira da estrada. O objectivo era tratar do estômago: preparar a salada de tomate e pepino e comê-la antes de chegar ao destino. Com toda a calma e em contraste com a minha ansiedade, ele dominava o tempo e o lugar e ainda descansou um pouco antes de voltar à estrada!

Após cerca de duas horas de caminho, chegámos à frente de batalha. Um certo caos domina o local árido nas redondezas de Brega, uma cidade portuária onde ficava um complexo petrolífero. A conquista da cidade era o objectivo, quer dos rebeldes nas suas *pick-ups* quer do exército de Khadafi.

Movidos a adrenalina, entre os rebeldes há todo o tipo de gente, rapazes e homens das mais diversas idades, impulsionados pela confiança em derrotar o Coronel que ao longo de décadas dominou a Líbia com mão férrea.

* Repórter de guerra.

Naquele momento, eles querem acreditar que é possível um futuro melhor. Os que dominam a técnica, a pontaria, são escassos. A maioria chegou até ali por impulso. Por isso, o movimento das *pick-ups* é desordenado, deslocam as peças de artilharia sem uma precisão clara, andam em grupo, berram, fogem em bando quando um disparo adversário surge mais próximo.

Há uma certa ingenuidade na acção, não têm filtro, nunca estiveram numa situação destas, olham-nos como aliados porque de certa forma lhes damos voz. E se, nalguns países árabes, a condição de mulher pode erguer distâncias em relação aos protagonistas, entre os rebeldes da Líbia tal não acontecia. Perdura, no entanto, a convicção, tal como em muitos outros cenários, de que estar de um lado do conflito não significa dominar toda a situação, apenas podemos dar testemunho do que nos rodeia, não da totalidade do acontecimento.

Em total contraste com este caos protagonizado pelos rebeldes líbios foi a experiência durante a invasão do Iraque em 2003. O conflito tem uma configuração diferente, trata-se de uma aliança internacional a entrar pelo território que na altura era comandado por Saddam Hussein.

Viajava-se do Kuwait por território iraquiano com o objectivo de chegar a Bagdade. Estamos integrados no exército norte-americano, mas não somos totalmente *embedded*. Na verdade, os conflitos têm muitas destas situações que escapam às regras, ao branco e preto. Digamos que íamos de boleia, embora com o nosso jipe.

Longe do asfalto, procura-se seguir em coluna militar através do deserto com a missão de dar apoio à linha da frente. O contingente de centenas de militares inclui mulheres combatentes e mulheres enfermeiras. Tudo está organizado ao ínfimo pormenor: desde as paragens em locais estratégicos para descansar algumas horas, a distribuição do correio, até às instruções em caso de ataque químico.

As forças militares foram preparadas física e psicologicamente e dotadas de equipamento para enfrentar qualquer situação. Mas desconhecem o terreno que pisam. São estrangeiros, não estão a lutar pela sua própria sobrevivência enquanto nação. Daí que qualquer movimento de um pacato civil iraquiano seja encarado como a mais temível ameaça. Há medo. Os próprios civis iraquianos das remotas aldeias têm dificuldade em entender a chegada de tão volumoso grupo militar. Há medo.

Enquanto se avança no terreno, o medo maior será o de um possível ataque químico. Todos os que fazem parte da coluna militar viajam com máscara, que deve ser colocada em caso de alerta. O alerta acaba por surgir. Uma enfermeira desmaia de pânico. O silêncio instala-se. Em pleno deserto há militares de máscaras a colocarem-se em posição para um eventual ataque convencional. Os minutos rolam lentamente. Nada acontece. De repente, alguém aponta para um pequeno pássaro no topo de uma árvore quase seca. Esse seria o primeiro ser vulnerável a não resistir a um ataque químico. O pequeno pássaro abre as asas amarelas e voa. E liberta todos do medo. O alarme era falso.

O medo está quase sempre presente. O medo protege dos actos mais inconscientes mas não pode manietar. Aprende-se a lidar com o medo.

A coluna avança para junto de uma localidade que está sob ataque. Os helicópteros americanos bombardeiam massivamente. Assiste-se aos disparos constantes. Ainda se está numa fase em que o hospital de campanha

norte-americano recebe feridos dos dois lados do conflito. Os feridos iraquianos são seres assustados, sem saberem o seu destino.

Já no aeroporto de Bagdade há corpos pelo chão que ninguém reclama. O aeroporto está nas mãos dos estrangeiros, nenhum iraquiano se atreve a aproximar-se.

Os corpos sem vida escorrem de todas as guerras. Às vezes, em abundância pelas ruas com cheiros nauseabundos; outras vezes, escondidos em caves ou em prisões, à tona de água no mar, atravessados por balas à beira da estrada ou abandonados em hospitais vazios.

Por entre escombros, somos confrontados muitas vezes com seres raros e excepcionais. Que do nada, da perda total, se erguem. Recomeçam a vida e confrontam-nos com tantas relatividades.

Os cenários de guerra mudaram. A vitória da aliança internacional na campanha do Iraque não foi um triunfo. Foi o início de uma nova fase em que se multiplicaram os grupos radicais. O “teatro de operações” diluiu-se na vida dos civis, um engenho explosivo passou a deflagrar numa qualquer rua de Bagdade. Elementos das Nações Unidas, da Cruz Vermelha, das organizações que prestam ajuda humanitária ou os jornalistas deixaram de ter qualquer tipo de protecção pela função que desempenham. A aproximação aos locais de conflito passou a ser muito mais difícil. A verdade ou a aproximação à verdade ficou mais pobre.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



“Isto não é a paz”

– Os últimos dias e depois

RUI BEBIANO*

Numa obra recente, *To Hell and Back: Europe, 1914-1949*, que acaba de sair em edição portuguesa como *À Beira do Abismo* – um título bastante livre, mas nem por isso inexacto –, o historiador britânico Ian Kershaw recorda uma frase do marechal Foch pronunciada em 1919, quando em Versalhes foi assinado o tratado destinado a confirmar e a completar o termo do conflito que ocorrera em novembro do ano anterior: “Isto não é a paz. É um armistício para 20 anos.”

Não se tratava de uma premonição, mas, como a realidade iria rapidamente comprovar, da percepção, por parte de alguém que estava bem no centro dos acontecimentos, da dimensão de uma tormenta que apenas tinha abrandado. Cinco anos antes, no verão de 1914, a maior parte da Europa havia mergulhado numa guerra catastrófica que se expandiu depois até outras paragens, provocou 19 milhões de mortos e demorou várias gerações a superar. Duas décadas e meia mais tarde, em 1939, os europeus iniciariam um segundo conflito que se revelou ainda mais destrutivo. Um confronto total, com mais de 40 milhões de vítimas apenas no continente onde foi acendido o rastilho, que teria no extermínio sistemático de civis um objetivo central, e cujo termo não impediu que a violência prosseguisse, num mundo que por longos anos continuaria retalhado e em estado de alerta.

Por mais de 30 anos, uma grande parte do planeta foi percorrida, como nos episódios de um horrível pesadelo, por quatro novos Cavaleiros do Apocalipse: a ascensão dos nacionalismos, sempre apoiados em manipulações da História e em preconceitos de natureza étnica; o apetite desenfreado de alguns Estados, projetado sobre territórios a anexar; a agudização dos conflitos de classe, potenciada pela eclosão da revolução bolchevique de 1917 e pelo impacto do seu exemplo; e, por fim, mas não em último lugar, uma prolongada e destruidora crise do capitalismo, acompanhada do inevitável rosário negro feito de instabilidade, violência, miséria e destruição.

Mas muito cedo, estava ainda o conflito de 1914-1918 para ter início, alguns europeus que dispunham de informação sobre o que estava realmente a acontecer, e tinham também uma aguda consciência crítica, haviam compreendido já que tudo aquilo estava para durar e não poderia deixar de piorar. Karl Kraus foi, sem dúvida, um deles.

1. Em 2014, quando do centenário da Primeira Guerra Mundial, desdobraram-se as tentativas para compreender melhor as circunstâncias da sua eclosão. Novos trabalhos coincidiram em algumas das razões que a historiografia sempre dera como certas e incontroversas. Ninguém contestou, por exemplo, que o conflito começou quando poucos esperavam que pudesse ocorrer, que ganhou uma extensão temporal e geográfica bem distante das expectativas de um confronto que se presumira curto e regional, e, acima de tudo, que introduziu um novo

* Historiador.

equilíbrio nas relações entre os Estados, perturbando a ordem internacional vigente e criando as condições para o surgimento, duas décadas depois, de um confronto ainda mais feroz e letal.

Existem, todavia, características que só há pouco os estudos históricos reconheceram. Três delas justificam aqui uma atenção particular: a guerra não confrontou no terreno, pelo menos no seu início, modelos de Estado e de sociedade que fossem diametralmente opostos; desenvolveu-se num ambiente marcado por uma violência indiscriminada e sem precedentes; e emergiu no contexto de um conflito já latente, cuja gravidade não terá sido devidamente avaliada por quem tomava as grandes decisões políticas.

“Quem quer que procure diferenças fundamentais de caráter nacional” que possam ter provocado o confronto “nada irá encontrar nos registos das trincheiras”, escreveu Niall Ferguson em *A Guerra do Mundo*, uma obra na qual se procura mostrar como o século XX foi o mais violento e aterrador da História. Os pobres soldados que se defrontavam, sobretudo na Frente Ocidental, onde os combates foram mais mortíferos, eram recrutados em sociedades muito idênticas, sendo os exércitos de ambos os lados fundamentalmente compostos de operários industriais e de trabalhadores dos campos, contando com oficiais superiores de origem aristocrática e subalternos vindos da classe média, todos eles agrupados, de um lado e do outro, segundo credos e convicções semelhantes.

No romance *Le Feu*, de 1916, muito antes de se tornar o escritor comunista que conhecemos, Henri Barbusse, que se oferecera como voluntário para combater, perguntava aos seus companheiros de trincheira: “De que raça somos?” A resposta vinha clara: “De todas as raças. Vimos de todos os lados.” Para quem alimentava o espírito belicista, era, pois, necessário encontrar formas de mobilizar os combatentes que não passassem apenas pela animosidade contra uma determinada nacionalidade.

A coesão, necessária para alimentar a predisposição para o combate, foi, pois, fundada numa retórica nacionalista crescente, que rapidamente superou a influência que algumas correntes pacifistas e libertárias ainda haviam tido antes do conflito, mas viveu também das condições extremas em que todos tinham de lutar e a todos ligavam: o frio do inverno, o calor do verão, a humidade dos túneis subterrâneos, os gritos dos feridos, o fedor dos cadáveres e, acima de tudo, o medo omnipresente da morte. Apesar deste ter sido um tempo no qual a impiedade dos comandos perante a quebra da disciplina militar se acentuou, ocorreu, de facto, em ambos os lados, como que o alastramento de um novo espírito de missão, determinado pela percepção de um destino comum perante o horror.

2. As consequências dos combates e dos bombardeamentos no que respeita ao número de baixas civis e militares foram, de facto, devastadoras. Para quem conhece a história geral dos conflitos armados, é facilmente perceptível que esta guerra conteve uma dimensão de brutalidade expressa a uma escala nunca antes verificada. Mas mais do que o panorama espantoso dos números, terá sido a própria desvalorização da vida humana, associada a uma desestruturação dos valores de humanidade e compaixão, unidos ao mais elementar instinto de sobrevivência, que marcou o seu feroz desenvolvimento, apostado

principalmente na anulação do ânimo do inimigo e no seu esmagamento total, e não tanto na ocupação racional de objetivos territoriais estratégicos. Como, aliás, o comprovam as batalhas do Marne e do Somme, causadoras de gigantescas matanças mas travadas, pela estulta voracidade dos comandos, por franjas de terra sem grande valor estratégico.

A eficiência sem precedentes do armamento, uma maior capacidade de comando e manobra da estrutura hierárquica, a instalação galopante dos fenómenos de pânico, das perturbações psíquicas e da deserção, que não deixaram de crescer à medida que os soldados iam percebendo o seu papel de “carne para canhão”, puseram um fim efetivo ao modo como as batalhas eram até então travadas, determinando novos processos de extermínio e, ao mesmo tempo, de distanciamento físico do inimigo. O combate de trincheira, associado ao uso massivo de armas químicas, criou um cenário novo, no qual todos os antigos conceitos de honra militar deixaram de fazer qualquer sentido face a um inimigo sem rosto. Ao mesmo tempo, a banalização da violência, do sangue e dos ossos esmagados avançou a par e passo com o alastramento de atitudes de indiferença perante a crueldade.

E mesmo depois de obtida a paz foi conservado um sentimento de ódio total diante do inimigo, insensível ao facto de serem civis ou serem combatentes aqueles que se encontravam do outro lado: todos eram seres odiosos, cujos crimes tinham a cor da sua bandeira. Hitler e o Partido Nacional-Socialista virão, como se sabe, a recorrer a este sentimento de derrota e frustração para alimentar e propagar o seu ideário político revanchista.

3. Nos últimos anos, tem também sido prestada uma maior atenção a algumas das condições materiais e políticas que determinaram a eclosão e o curso da Primeira Guerra Mundial, sendo nesta vertente que a tendência para estabelecer comparações com o presente mais tem estimulado os historiadores.

Desde logo, observando o impacto de uma certa perceção otimista, alimentada nos anos que antecederam a guerra, de se viver então uma revolução tecnológica cujos resultados apenas poderiam ser benévolos para as sociedades no seu todo. Já se falou de um “salto quântico” sem precedentes, referindo uma viragem que estava a introduzir, num mundo que se movimentava ainda a cavalo ou de carroça, invenções tão perturbantes quanto os telefones, os aviões e os automóveis. Ao mesmo tempo, essa era uma época na qual as ideologias não detinham ainda um papel fulcral na representação e na orientação dos destinos do mundo, deixando a maioria dos cidadãos ao dispor das decisões erráticas e voluntaristas daqueles que os dirigiam.

O mais significativo, porém, para a disseminação do descabro humano terá sido a forma como reis, imperadores, presidentes, ministros dos Negócios Estrangeiros, embaixadores ou comandantes militares foram incapazes de interpretar os sinais de violência que se tinham vindo a avolumar nos anos precedentes, alimentando a falsa noção de que, pelo menos na Europa, seria de todo impossível a eclosão de uma guerra em larga escala. O conhecido episódio da confraternização dos militares dos dois lados no Natal de 1914, trocando inclusive prendas e posando amigavelmente para fotografias, constituiu um sinal de como essa errada avaliação se mantinha ainda nas próprias fileiras, antes dos setores mais assumidamente belicistas tomarem em definitivo conta

das operações e posto em funcionamento uma máquina de propaganda destinada a disseminar o rancor e o ódio do inimigo.

Christopher Clark, especialista em História da Europa, tem chamado a atenção para a importância de uma tal dose de indiferença diante do perigo ou de inaptidão política por parte desses políticos e militares, sugerindo a possibilidade de, em condições semelhantes, o mundo atual poder seguir um idêntico destino. Chama-lhes “sonâmbulos”, encerrados no seu universo de interesses mais ou menos pessoais, homens “cegos perante a realidade do horror em que estavam prestes a lançar o mundo” e, como oportunistas, preocupados sobretudo com a resolução dos problemas mais imediatos. Escancarando sem remissão as portas à pior das guerras, em breve projetada numa paisagem caótica e devastada, feita de ferro, metralha, cinza e sangue. Em 1936, tantos anos depois, a escritora, crítica e jornalista Rebecca West (1892-1983) escreverá ainda, ao recordar aqueles dias e as circunstâncias que conheceu: “Jamais serei capaz de explicar o que aconteceu.”

4. Os tempos que se seguiram à paz, como previra Foch, não foram pacíficos. Na verdade, a semente do ódio tinha sido lançada e o combate por objetivos que nada tinham a ver com os interesses ou a vontade dos povos não poderiam deixar de crescer. Mas não apenas pelo alastramento daquela dose de irresponsabilidade patente nas escolhas e no comportamento de quem detinha o poder de Estado. A ideologia, entendida no sentido pejorativo que nela encontrou Raymond Aron, iria agora desempenhar um papel fundamental na ampliação da violência e da guerra, bem como na legitimação do sofrimento pessoal e coletivo que sempre as acompanham, contribuindo para naturalizar e tornar quase aceitável o mais apocalíptico dos cenários.

Em *Bloodlands (Terra Sangrenta)*, na edição portuguesa, Timothy Snyder descreve os acontecimentos que, no período que corre de 1933 até 1945 – acompanhando a consolidação do nacional-socialismo e do estalinismo (1933-1938), a ocupação germano-soviética da Polónia (1939-1941) e a guerra entre a Alemanha e a União Soviética (1941-1945) –, transformaram aquela parte da Europa que se estende da fronteira da Polónia até à Rússia, através da Ucrânia, Bielorrússia e Estados bálticos, na área onde se concentrou em maior escala a arbitrariedade, a destruição, a violência, a dor e a morte, envolvendo esta, só naquelas paragens, um cemitério imenso, contendo cerca de 14 milhões de cadáveres.

Mas Snyder insiste em que esta realidade não nasceu pela intervenção exclusiva das iniciativas militares nem ficou confinada a essa região mais diretamente martirizada. Sublinha também o papel uma vez mais desempenhado por formas de poder que se vinham firmando, em particular na Europa, sobre práticas e sistemas que desvalorizavam o valor de muitas vidas humanas, sobrepondo o coletivo ao individual, fosse em nome da hegemonia política de uma classe social ou da afirmação do pretense destino histórico de cada uma das nações. Projetando sobre todas estas, com tais pressupostos em mente, o permanente rumor dos tambores da guerra.

Das ruínas dos impérios russo, alemão, austro-húngaro e otomano – cujas fronteiras, como tantas vezes acontecera no passado, haviam sido consideradas eternas –, não havia nascido qualquer vislumbre de uma ordem internacional

equilibrada e orientada para uma efetiva colaboração entre os Estados e entre os povos. A já referida Sociedade das Nações – idealizada em Versalhes em junho de 1919, quando do tratado de paz que encerrou de forma oficial o primeiro conflito mundial, abrindo formalmente o espaço para a construção de uma nova ordem – nunca teve uma efetiva capacidade de intervenção, transformando-se mais num espaço destinado a dirimir conflitos entre nações pela via diplomática do que um organismo ocupado com a construção de uma ordem equilibrada dos Estados. Por isso, não foi com espanto que em 1942 deixou de funcionar e quatro anos depois foi formalmente extinta, na mesma altura em que sob um novo compromisso político nascia a Organização das Nações Unidas.

A vida da Sociedade das Nações, instalada na cronologia da história mundial no período entre as duas guerras, correspondeu, afinal, a um permanente combate entre um ideal de paz nunca obtido e tensões entre interesses instalados ou emergentes, associadas a disputas territoriais que se mantiveram em permanente ebulição. Kershaw chamou a esses anos a “Era da Autodestruição”, durante a qual a Europa viajou até ao inferno e depois de o conhecer decidiu repetir a viagem, entre formas de competição pela obtenção de recursos, azedas disputas territoriais, preparação e consumação de genocídios, tensões sociais de várias espécies, fases de disseminação do ressentimento, do medo e do desejo de vingança. Tudo isto, uma vez mais, sob a direção de chefes políticos que colocavam o diálogo político e o respeito pelos direitos humanos sempre no último lugar da sua lista de prioridades, mesmo quando falavam em nome de regimes assentes na democracia representativa e no pluralismo.

5. A emergência dos fascismos esteve, desde o início, no centro deste vulcão. Associados no seu conjunto a um modelo de regime variável na forma como emergiu e se afirmou em diferentes Estados, e não apenas na Itália de Mussolini, eles definiram-se, por toda a Europa, como fenómenos políticos ao mesmo tempo aproximados e dotados de autonomia.

Regimes que com a sua ideologia, a sua cultura própria, o seu fervor nacionalista, o seu sistema de enquadramento e de “formatação” das massas, deram um sentido novo, menos circunstancial, à vertigem que desde a Primeira Guerra Mundial colocava o uso da força bruta como primeiro recurso para a solução dos mais diversos problemas colocados à administração dos Estados e ao relacionamento entre estes. A dimensão de violência inerente a estes regimes estendeu então a uma escala total – incluindo a que não era meramente física, mas abrangia o funcionamento das consciências – um sentimento de naturalização da forma de relacionamento agressivo entre as potências nacionais e também entre os governos e os seus cidadãos, que emergira e se instalara no decurso do conflito de 1914-1918. A instalação dos fascismos, como produto de um rancor social indiscriminado e disseminado a partir desta altura, é um facto que os livros de História têm vindo repetidamente a documentar e a comprovar.

Por outro lado, a experiência da revolução bolchevique e da consolidação política da União Soviética contribuiu também para este clima de tensão e desconfiança, ao propor como uma possibilidade concreta a construção de um modelo de sociedade radicalmente diverso daquele saído da consolidação

das democracias liberais, assente desde a origem na rejeição da propriedade privada e dos interesses dos indivíduos e dos grupos económicos que lhe estavam associados. E também ao lançar os fundamentos, sobretudo após o recuo dos ideais internacionalistas inicialmente projetados a propósito da necessidade de uma revolução operária mundial, de um padrão de equilíbrio internacional assente em dois grandes blocos e áreas de influência.

De facto, o fim político da III Internacional, ou Comintern, desativada na prática a partir de 1935 e definitivamente dissolvida em 1943, traduziu, em simultâneo, o fim da proposta bolchevique de uma revolução social ininterrupta, e a construção de uma espécie de clima de tática não-agressão, de entendimento com as outras potências vencedoras do segundo grande conflito mundial que a Guerra Fria transformaria em breve num episódio de curta duração.

Todo este cenário irá fundar-se, aliás, no levantamento de sistemas de propaganda e de informação que tinham nos meios de comunicação, em particular na imprensa e na emergente rádio, um dos seus instrumentos fundamentais, lançados como petróleo sobre o fogo para alimentar os conflitos, e que, vindos já dos primeiros anos do século, sobreviveram ao clímax de violência e catástrofe que teve lugar entre 1939 e 1945.

6. É neste contexto que a intervenção de Karl Kraus, e em particular a sua estratégia argumentativa para a escrita d'*Os Últimos Dias da Humanidade*, emerge como um marco, um sinal, ao mesmo tempo lúcido e pessimista, satírico e profético, como um prelúdio também, da catástrofe sem fim à vista cujo início teve ocasião de observar. Uma abordagem do seu papel como intelectual ultra-interventivo, com uma voz única que projeta, em particular a partir de 1899 com a sua intervenção na revista *Die Fackel* (*O Archote*), não faz parte do propósito deste texto, mas ele não ficaria completo sem uma referência a dois aspetos, ambos centrais para um entendimento da obra na relação com as suas circunstâncias.

No centro da economia do texto desta “fantasia apocalíptica”, tal como já foi designada, está a intervenção da figura do Eterno Descontente, reconhecida, um alter-ego do autor, que assume, ora em tom de ironia ora na forma de azedo desabafo, uma voz hipercrítica de uma realidade para a qual não vê remissão. Esta tem no centro da sua nociva afirmação o papel da imprensa e dos jornalistas, que culpa por uma espécie de destilação de um combustível capaz de propagar o fogo que a irresponsabilidade dos políticos havia ateadado.

O vilão, digamos assim, dos *Últimos Dias* – a par de Moritz Benedikt, o diretor e proprietário da *Neue Freie Presse* – é uma mulher, Alice Schalek (1874-1956), a jornalista, fotógrafa e escritora austríaca, correspondente de guerra do mesmo jornal vienês, para a qual as batalhas não eram muito diferentes das peças de teatro a que assistira confortavelmente em tempo de paz, *performances* a seu ver admiráveis, com os oficiais descritos e entrevistados como se se tratasse de atores principais e os soldados como meros figurantes.

Desde o início da sua atividade pública em *Die Fackel*, Karl Kraus considerara que a verdadeira liberdade de imprensa não tem inimigo maior que a própria imprensa, referindo que a pior censura, feita de omissões mas também de deturpações, é aquela exercida dentro dos jornais, em nome de interesses

que estes em larga medida veiculam. Por isso, a atividade jornalística funciona como uma forma autónoma de poder, que corrompe mais até do que é corrompida, chegando ao ponto de se erigir em juiz dos homens políticos, projetando, em função dos seus caprichos e interesses, tanto a sua ascensão quanto a sua queda. Como escreveu Jacques Bouveresse a propósito desta dimensão do trabalho de Kraus no contexto da sua época, durante a guerra de 1914-1918, “os guerreiros da imprensa, que provocaram a histeria belicista, acalentaram durante todos aqueles anos o entusiasmo patriótico, mentindo de forma sistemática sobre a realidade da guerra, sabendo ao mesmo tempo que nada do que pudesse acontecer aos chefes militares e aos responsáveis políticos os atingiria a eles”.

Numa intervenção pública datada de 1999, Pierre Bourdieu foi ainda mais longe, a propósito do modelo de leitura crítica proposto pelo redator da *Fackel*, ao mencionar que este levou a cabo “essa tarefa claramente heroica, que consiste em pôr em questão o próprio mundo intelectual”, ao qual tanto o autor como aqueles que este acidamente criticava pertenciam. Considerando, em seu favor, que “se há muitos intelectuais que colocam o mundo em questão, têm sido poucos os que põem em questão o próprio mundo intelectual”. E Kraus fê-lo, de facto.

Bourdieu fala então de uma espécie de liberdade de “difamação legítima” da qual certos jornalistas tantas vezes se apropriam, colocando nesta ideia o foco da sua abordagem da crítica feita a uma prática jornalística belicista e irresponsável, e referindo a dificuldade, mas ao mesmo tempo a necessidade, de contrariá-la. A denúncia dessa espécie de farisaísmo da imprensa, projetando uma violência que até poderia ter ajudado a conter, será, para o sociólogo francês, um dos grandes méritos da visão, do esforço e da “saúde moral” de Kraus, que ainda hoje podemos continuar a colher.

Um segundo aspeto a destacar ainda diz respeito à forma, desprovida de qualquer esperança, como o autor austríaco olhava os responsáveis políticos. “Figuras de opereta”, como refere no seu Prefácio aos *Últimos Dias*, que representavam a tragédia humana “daqueles anos irreais, impensáveis, inacessíveis a toda a mente lúcida, fora do alcance da memória e só preservados num sonho sangrento”. Gente que, desgraçadamente, vinha emergindo “enquanto agente e porta-voz” de um presente onde se misturavam o sangue e a tinta. E que, como aqui fomos vendo, infelizmente permaneceu em cena para alguém da aparente e provisória paz.

7. Um jogo de morte tinha sido lançado e não se lhe via o fim. Na realidade, ele acontecia todos os dias porque todos os dias existia quem com ele de alguma forma beneficiava e contribuía para o alimentar. “O ar aqui cheira a mortalha”, proclama, no final d’*Os Últimos Dias da Humanidade*, “o filho por nascer”. É legítimo e assustador, nos tempos que correm, suspeitar que provavelmente ainda o respiramos.





Pequena cronologia da Grande Guerra

JOÃO LUÍS PEREIRA

O assassinio de Franz Ferdinand, herdeiro do trono do Império Austro-Húngaro: 28 de Junho de 1914.

“Um poderoso pode tudo, só não pode evitar que o matem”, dirá o Eterno Descontente de Franz Ferdinand no Acto IV, muitas, mas mesmo muitas páginas depois do início do drama. *Os Últimos Dias da Humanidade* começam onde os livros de História nos dizem que começou a Grande Guerra, com um ardina a apregoar o “crime de Sarajevo” e a identificar o seu autor: “O assassino é um sérvio!” O pregão do ardina vienense de Kraus ecoou com tamanha violência que transpôs fronteiras e chegou à cidade vizinha de Praga, oferecendo a deixa perfeita a Jaroslav Hašek para abrir *O Bom Soldado Švejk* (1923). Assim:

Com qu’então mataram-nos o Ferdinando – disse a mulher-a-dias ao senhor Švejk, que, tendo há anos abandonado o serviço militar, depois de definitivamente ser declarado idiota pela junta médica militar, ganhava o seu sustento com a venda de cães, feios monstros de sangue impuro, aos quais ele falsificava as árvores genealógicas.

Entretanto, um jovem deu dois tiros num casal de visita a Sarajevo e alguns dias depois Švejk foi mobilizado e partiu de comboio para a frente oriental. Em Sarajevo, acabou um mundo e começou outro. Alguém notou que a relação entre os dois tiros e uma ruptura histórica tão grande nos atormenta desde então. Mas quando tudo parece incendiar-se, descobrimos que os livros ardem mal. Sarajevo pegou fogo ao mundo mas colocou dois “feios monstros” da literatura satírica em andamento.

A notícia da morte do sobrinho do imperador Franz Joseph foi recebida na Áustria com um misto de apreensão e indiferença. Franz Ferdinand não era o mais popular ou amado dos Habsburgos. Tido como reformista e moderado, era olhado com desconfiança pelos “falcões” do regime, que o acusavam de ter impedido a guerra com a Sérvia em ocasiões anteriores. O funeral, a 3 de Julho, não teve pompa nem circunstância, não por desleixo protocolar mas como medida de segurança. Os monarcas e os chefes de Estado foram desaconselhados a viajar para Viena. Corriam rumores de que outros atentados se seguiriam. Os vienenses, a acreditar num relato do embaixador russo, viram passar o cortejo fúnebre com mais curiosidade do que tristeza, e os carrosséis do Prater continuaram a rodar alegremente.

Da extensa didascália da cena do funeral de *Os Últimos Dias*, os encenadores Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso retiveram o essencial: as coroas de flores, a semiobscuridade do lugar e as conversas, que, como Kraus queria, “são conversas de espectros”. Uma austeridade figurativa que aqui se instala

e se prolonga até ao final do espectáculo, levantando uma espécie de “terra de ninguém”, lugar quase vazio e indeterminado, “terrain vague” que convida à imaginação.

Em *A Guerra que Acabou com a Paz*, Margaret MacMillan conta que a mulher de Leopold Berchtold, o então ministro dos Negócios Estrangeiros austro-húngaro, confidenciou a uma amiga que o pobre marido “não conseguiu dormir no dia em que escreveu o seu ultimato aos sérvios, por estar tão preocupado por eles poderem aceitá-lo. Várias vezes durante a noite, levantou-se e alterou ou acrescentou uma cláusula, para reduzir o risco”. O ultimato foi entregue a 23 de Julho e recusado dois dias depois. Na noite de 28 de Julho, canhões austríacos na margem norte do rio Sava dispararam tiros contra Belgrado. A Áustria-Hungria declarou guerra à Sérvia com o apoio da Alemanha; a Rússia colocou-se do lado da Sérvia e, acto contínuo, entrou em guerra com a Áustria-Hungria e a Alemanha; a Alemanha atacou a França, aliada da Rússia; e a Grã-Bretanha pôs-se ao lado dos seus aliados russos e franceses. Todos os planos militares supunham uma guerra rápida. Em Agosto de 1914, os soldados disseram às suas famílias que estariam em casa pelo Natal. Kraus mancha este optimismo com uma sórdida nota turística. No Ballhausplatz, lugar de exercício do poder, um conde dá-nos conta do seu plano de férias: “Neste Inverno, mal se faça a paz, ninguém me tira a Riviera.”

A queda de Lemberg: 3 de Setembro de 1914.

“Lemberg ainda está nas nossas mãos” é uma das frases mais repetidas ao longo de *Os Últimos Dias da Humanidade*. Um estribilho que nos traz à lembrança “O Pulmão! O Pulmão!” de Tonieta em *O Doente Imaginário* de Molière, essoutro dramaturgo que bem poderia figurar ao lado de Karl Kraus numa notável galeria de especialistas da neurose e da repetição. Circula veloz nos pregões dos ardinias, intromete-se em conversas de condes e barões, jornalistas e capitães do exército, é uma das magníficas obsessões do Velho Biach. Parafraseando este último, aqui é sobretudo a palavrinha “ainda” que chama a atenção. Por vezes, o “ainda” vem na circumspecta companhia de “outra vez”, como quando alguém pergunta “Mas então Lemberg já está outra vez ainda na nossa posse?”, e aquilo que poderia passar por desgoverno sintáctico não é senão o sintoma de uma ansiedade por aplacar.

Esta frase-ansiolítico revela muitos dos avanços, recuos e incertezas que marcaram os confrontos na Galícia oriental nos primeiros meses de guerra. Em 1914, a Galícia era o nome dado à região do Império Austro-Húngaro situada a norte dos Montes Cárpatos, na fronteira com o Império Russo, território que é hoje dividido pela Ucrânia e Polónia. A capital, Lemberg, e a fortaleza de Przemyśl eram dois apetecíveis alvos militares russos. Os primeiros confrontos em Krasnic e Komarow (entre 23 e 26 de Agosto) foram favoráveis às forças austro-húngaras, a que se seguiram poucos dias mais tarde estrondosos reveses militares em Zlotchow e Gnila Lipa. Apesar da evidência da derrota, Conrad von Hötzendorf, chefe do Estado-Maior das Forças Armadas austro-húngaras, recusou-se a acreditar. Comunicados emitidos pelo Departamento de Imprensa Militar afirmavam que Lemberg continuava “firme nas nossas mãos”. Mas não por muito tempo. A 2 de Setembro, Lemberg foi dada como perdida; no dia seguinte, as tropas russas entraram na cidade.

O general Rudolf von Brudermann, comandante do 3.º Corpo do Exército na Galícia, foi demitido, acusado de “fraqueza, negligência e desobediência”.

O Império Habsburgo recuava cerca de 240 quilômetros; milhares de soldados foram mortos, feridos ou feitos prisioneiros. A queda de Lemberg, diz-nos o historiador austríaco Manfred Rauchensteiner, “não teve um grande significado do ponto de vista militar”. A cidade haveria de ser reconquistada aos russos a 22 de Junho de 1915, esses “dias soalheiros da reconquista de Lemberg” que também ecoam em *Os Últimos Dias*. Mas à boa maneira krausiana, Rauchensteiner realça que os danos morais foram seguramente superiores aos materiais. Lemberg pôs a nu a impreparação e a desorganização do exército austro-húngaro; e realçou as divergências e a falta de solidariedade entre as chefias militares das Potências Centrais. Os pedidos de ajuda militar ao parceiro alemão, constantes e sempre recusados, criaram um clima de desconfiança e inimizade. O idílico “ombro com ombro” – uma das pérolas da fraseologia propagandística, outro dos bordões satíricos de Kraus – exibia aqui os primeiros sinais de fraqueza. Depois da euforia das primeiras semanas, instalou-se a convicção de que agora só o caos reinava. A guerra deixava de ser uma aventura breve e indolor.

A Itália declara guerra à Áustria-Hungria: 23 de Maio de 1915.

Atentemos nas palavras que abriram a declaração pública de Franz Joseph a 23 de Maio de 1915: “O rei da Itália declarou guerra a mim.” Há nelas um misto de surpresa e consternação, candura e ressentimento. Como se uma declaração de guerra fosse uma afronta pessoal ou uma querela entre dois meninos mimados que disputam a bola no recreio da escola. Talvez estas palavras nos aproximem da personagem que caminha em *Os Últimos Dias* sob o nome de Imperador Franz Joseph: uma “provecta majestade”, caprichosa e irresponsável, apesar de “tudo maduramente ponderar”, enfim, um monarca de opereta que canta enquanto dorme, sonâmbulo simpático mas malfazejo. Convém recordar que por estes dias era diplomaticamente desconfortável a relação entre Vittorio Emanuele III e Franz Joseph, dois queridos inimigos (as disputas territoriais entre os dois países foram uma constante ao longo do séc. XIX) amarrados a um acordo internacional (a Tripla Aliança, formalizada em 1882, reunindo a Alemanha, a Áustria-Hungria e a Itália). Perante a reticência da Áustria em oferecer qualquer transferência de território como incentivo para a entrada da Itália na guerra a seu lado, os russos avançaram com promessas de território austríaco caso os italianos se juntassem aos Aliados. “A avidez territorial e os cálculos estratégicos incitaram a Itália a entrar na guerra”, concluiu o historiador britânico John Keegan, quebrando assim a promessa de uma neutralidade “amigável” junto das Potências Centrais.

As páginas de *Os Últimos Dias* estão enxameadas de ecos desta traição. Escrevem-se versos onde se declara aberta a temporada de caça “à italiana má raça”, na ementa de um restaurante vienense podemos encontrar “massa à traidor”, tropeçamos em Conrad von Hötzendorf a estudar, confuso e preocupado, “o mapa dos Balcãs... ah, quer dizer, da Itália...” Para os austro-húngaros, a entrada da Itália na guerra significou a abertura de uma terceira frente de batalha, depois da Sérvia e da Galícia. O conflito estendia-se agora até ao vale do rio Isonzo, no nordeste italiano, onde entre 23 de Junho de 1915

e 7 de Novembro de 1917 se travaram as doze batalhas-doze do Isonzo, acrescentando à carta geográfica da Grande Guerra os lugares de Tolmino, Monfalcone, Trieste, Monte San Michele, Monte Gabriele. Este último é um dos palcos das “visões” finais do drama de Kraus, manchado de “cadáveres insepultos, semidecompostos, amontoados numa grande pilha”. Para completar o quadro, o autor acrescenta-lhe um bando de corvos que voa “crocitando em torno dos despojos”, passo que talvez permita a abertura de uma janela interpretativa com vista para a fotojornalista Alice Schalek, que também ela percorreu “passo a passo, a frente do Isonzo ao longo do sector de Gorizia”. Qual Bela Adormecida às avessas, Schalek passa por cima de soldados que dormem estendidos nas trincheiras, sem contudo os acordar. E é a primeira, e muito provavelmente a única, beneficiária das indulgências do inimigo:

Porque Cadorna hoje foi de novo indulgente para mim, porque a granada chegou de novo precisamente um quatinho de hora tarde de mais, houve uma garrafa de champanhe autêntico.

A colisão, na mesma frase, de “Cadorna”, “indulgente” e “champagne” é um exemplo maior do talento de Kraus para justapor factos e ficções, pessoas e personagens, atrocidades e leviandades. Luigi Cadorna, chefe do Estado-Maior italiano, era uma figura autoritária, exercendo essa autoridade, nas palavras de John Keegan, “com uma brutalidade que mais nenhum outro general demonstraria durante a Primeira Guerra Mundial”. Em 1917, no rescaldo da batalha de Caporetto (a 12.^a do Isonzo), ordenou sem dó nem piedade a execução sumária de oficiais italianos que bateram em retirada.

A ofensiva da fome: 1916-1918.

A quantidade de bens alimentares racionados aumentava semana após semana. A comida para os animais, como nabos e feno, começou também ela a ser racionada. A Galícia, outrora o celeiro do Império, estava transformada num campo de batalha. Mobilizados para a guerra, faltavam homens e cavalos para trabalhar nos campos agrícolas. No Inverno de 1916-1917, a escassez de alimentos determinou o abate em massa de cavalos.

O OPTIMISTA: Já que estamos a falar de animais... guardei para si um anúncio revoltante: “Compra-se a bom preço cães para abater”. Uma coisa assim não devia vir num anúncio! Que conclusões é que os inimigos vão tirar sobre a nossa situação alimentar, se ouvirem...

Os inimigos estavam a par desta “situação alimentar”. Nas páginas de *The First World War and the End of the Habsburg Monarchy*, Manfred Rauchensteiner fala-nos dos muitos informadores a soldo dos britânicos que percorriam os vastos territórios do Império Austro-Húngaro. Nos seus relatórios, davam conta de que todos os aspectos da vida quotidiana eram dominados pela fome. A falta de cereais era o motivo mais preocupante. As crianças não tinham pão para levar para a escola. Eram necessários cartões de racionamento para comprar o que quer que fosse. O preço da comida tinha aumentado 178 por cento desde o início da guerra. As mulheres de Praga trocavam roupa, sapatos

e até cabelo por um saco de batatas. Em Viena, milhares de pessoas recorriam ao serviço de refeições públicas gratuitas. Havia ainda as “cozinhas de guerra”, onde membros da classe média podiam comprar refeições baratas, mas tiveram de ser encerradas nos últimos dois anos do conflito. Na Alemanha, estudos realizados no pós-guerra concluíram que 700 mil civis morreram em consequência da fome.

“Muitos que, em 1 de Agosto de 1914, estavam eufóricos e tinham manteiga esperavam que, em 1 de Agosto de 1917, ainda houvesse mais manteiga. Da euforia ainda conseguem lembrar-se.” Sim, há uma cronologia da fome, que Kraus resume neste aforismo. Crescia o ódio e, com ele, a fome. A palavra “inanição” surge por duas vezes em *Os Últimos Dias*: a abrir, no Acto I, quando o Eterno Descontente antecipa, como resultado da guerra, “a morte da alma por inanição”; e a fechar, no Acto V, quando em plena Ringstraße “uma mulher desmaia de inanição”. As dores de alma prenunciavam a falência do corpo. O 73.º Regimento de Infantaria Imperial e Real comunicava que o peso médio dos seus soldados era de 55 quilos. Desesperados, famintos, doentes, alguns deles começaram a suicidar-se. Mas a guerra haveria de prosseguir até ao “último hausto de homens e cavalos”, frase de um discurso de Wilhelm II em 1914. Kraus haveria de lhe acrescentar os cães, para compor o seu bestiário da fome. O “último hausto” em *Os Últimos Dias* é levado ao extremo do canibalismo, a última fronteira do humano, quando, numa das “visões” finais, homens “famintos comem a carne dos que morreram de fome”.

Numa carta enviada ao imperador Karl I, que sucedera a Franz Joseph em 1916, podia ler-se: “Majestade, não envie o ministro da Guerra para a frente de batalha, porque aí só encontrará a extremidade mais soalheira do espectro do nosso sofrimento. [...] Envie o ministro da Guerra para os subúrbios de Viena, para Ottakring, para Favoriten, onde as mulheres, degradadas a ponto de as confundirmos com fantasmas famintos, carregam crianças macilentas nos seus braços e fazem bicha à porta das lojas.” No diálogo entre “o homem que come muito” e o “homem que come normalmente”, Kraus cava uma enorme clareira onde cabem todos os que comem pouco ou quase nada.

O HOMEM QUE COME MUITO: Sim, é terrível o que aqui temos que aguentar.

O HOMEM QUE COME NORMALMENTE: Bem, pelo menos os que estão nas trincheiras não têm que ter inveja de nós.

A fome democratiza, dilui as distâncias entre classes (“Os círculos burgueses também querem viver”, ameaça a senhora Wahnschaffe), é o elo que liga os campos de batalha às ruas da cidade. Todos, ou quase todos, podem agora juntar-se ao exército de esculturas giacomettianas que Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso dispõem no palco do TNSJ, homens magros em marcha, soldadinhos da fome.

Em Janeiro de 1918, a situação na Áustria era desesperada: foi necessário reduzir a ração individual de farinha de 200 para 165 gramas por dia. A ração de carne foi reduzida para 160 gramas por semana. A dieta incluía ainda 1 ou 1,5 quilos de batatas por semana, quando as havia. O conde Czernin, o último ministro dos Negócios Estrangeiros do Império Austro-Húngaro, advertia o imperador: “Se não conseguirmos impedir a escalada da fome, tudo estará

perdido." Não havia farinha disponível em Viena na véspera da ofensiva do Piave, em Junho de 1918 – o canto de cisne do exército austro-húngaro enquanto força beligerante. Os Aliados chamaram-lhe a "ofensiva da fome".

O afundamento do SMS Szent István: 10 de Junho de 1918.

Em 1917, os sucessos da guerra naval eram um dos poucos motivos capazes de provocar entusiasmo junto das hostes das Potências Centrais. À semelhança dos seus parceiros alemães, os submarinos austro-húngaros conquistaram um assinalável sucesso em Abril desse ano: 23.037 toneladas de navios afundados, números que desceram para 12 mil em Outubro e "apenas" 4 mil em Novembro. No meio desta "quinquilharia marítima", talvez se revelasse impossível encontrar o nome daquele "gigantesco colosso com tantas pessoas no bojo" que o oficial de um submarino, entrevistado pela Schalek, "mergulhou no táfalo húmido e mudo". Nunca o saberemos, mas sabemos da "alegria indistigável" do oficial, sinal que a Schalek interpreta em chave eufórica: "O Adriático não sairá das nossas mãos!" Mas navios com nomes carismáticos e dados a prenúncios catastrofistas começaram a afundar-se, como o couraçado Wien, abatido pela marinha italiana em 10 de Novembro de 1917, ao largo de Trieste. Conhecida como a guerra das trincheiras, a Grande Guerra foi também ela uma história trágico-marítima, uma colecção de notícias de naufrágios e outros sucessos infelizes, acontecidos aos navegadores europeus.

A água é um fio condutor da catástrofe em *Os Últimos Dias da Humanidade*. É nos "buracos gelados cheios de água vinda do subsolo" que as tropas morrem de frio e de fome. "E porque lá fundo tudo é medonho", e misterioso, é da água que sai um "alferes" para estragar a festa "num bar nocturno de Viena", esse homem-musgo resgatado de "um pântano com escadas de corda", irmão gémeo de todos os soldados regressados, do Woyzeck de Büchner ao Andreas Kragler de *Tambores na Noite*, de Brecht. É ela, por fim, que coloca em relação uma prece do Papa Bento XV e um editorial pornográfico do director da *Neue Freie Presse*, o papa Moritz Benedikt, a morte em visita. Diálogo improvável entre o representante do "Senhor celeste" e o "senhor das hienas", que começa nos céus, desce à terra e mergulha nas águas. Peixes, lagostas e caranguejos alimentam-se dos despojos de submarinos, torpedeiros e couraçados, num banquete servido no "amargo" mar Adriático...

...cujo fundo se cobre cada vez mais com os corpos rebentados de barcos italianos e sobre cujas ondas azuis sopra o bafo da decomposição dos libertadores do Planalto Cársico que encontraram a morte...

Na madrugada de 10 de Junho de 1918, os couraçados SMS Szent István e SMS Tegetthoff seguiam em direcção ao estreito de Otranto, para tentar furar o bloqueio dos Aliados. Às 3:30, foi atingido por dois torpedos de 45 cm lançados por um pequeno torpedeiro italiano da classe MAS-15, um daqueles exemplos de perfídia que permitem, nas palavras do Eterno Descontente, "que o anão triunfe sobre o gigante armado". O Szent István afundou-se em apenas três horas, causando a morte de 89 dos seus mais de mil tripulantes. Um naufrágio com espectadores, entre eles, o tenente Mensburger, que registou a bordo do Tegetthoff as imagens que hoje podemos ver no YouTube.

Muitos quiseram olhar para este incidente como um símbolo do estertor do Império Austro-Húngaro, mas devemos resistir a pé firme a estas simplificações e afirmar, como o poeta, que estamos fartos de símbolos. Convocamos estas imagens colhidas por Mensburger porque foi nelas que pensámos quando vimos um cavalo naufrago a ser içado no palco do TNSJ, imagem que fecha o espectáculo e fica a trotar nas nossas cabeças. Talvez ela evoque um dos “mil e duzentos cavalos” do conde Dohna, que “surgem do mar” e, acrescenta Kraus, “a água escorre-lhe dos olhos”. Ou remeta para os sinais da grande época no dorso de um cavalo, de que nos fala o texto de Edmundo Cordeiro nas páginas deste programa de sala. Ou, finalmente, nos conduza em linha recta para *O Navio de Fellini*, filme ambientado na época da Grande Guerra, onde couraçados e impérios se afundam, onde um rinoceronte é içado do porão para o convés, a escorrer água. No plano final, depois do naufrágio, vemos um jornalista e o rinoceronte a bordo de um bote salva-vidas. Ao jornalista, um Horácio poltrão, caberá a tarefa de contar “ao mundo, que o não sabe, / Como tudo isto foi”. E o rinoceronte? Toda a gente perguntou a Fellini o que raio fazia ali um rinoceronte. Ele desconversou, claro. “Uma criança de 2 anos tem o direito de perguntar, quando vê um ovo: ‘O que é isto?’ Mas não é um pouco desprovido de sentido que nós, na nossa idade, continuemos a perguntar ao autor de um filme o que quer dizer um rinoceronte?”

Referências bibliográficas:

- A Companion to World War I*, ed. John Horne, Wiley-Blackwell, 2010.
Jaroslav Hašek, *O Bom Soldado Švejk*, trad. Lumir Nahodil, Tinta-da-china, 2012.
John Keegan, *A Primeira Guerra Mundial*, trad. Maria Fernanda Rollo e Ana Paula Dias, Porto Editora, 2014.
Karl Kraus, *O Apocalipse Estável: Aforismos*, trad. António Sousa Ribeiro, Fyodor Books, 2015.
Manfried Rauchensteiner, *The First World War and the End of the Habsburg Monarchy*, traduzido do alemão por Alex J. Kay e Anna Güttel-Bellert, Wien/Köln/Weimar, Böhlau Verlag, 2014.
Margaret MacMillan, *A Guerra que Acabou com a Paz*, trad. Artur Lopes Cardoso, Lisboa, Temas e Debates, 2014.
The Oxford Illustrated History of the First World War, ed. Hew Strachan, Oxford University Press, 2014.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



O archote

Karl Kraus (1874-1936)¹

ANTÓNIO SOUSA RIBEIRO

Karl Kraus nasceu em 28 de Abril de 1874 em Gitschin (Jičín), na Boémia Oriental, então parte do Império Austro-Húngaro. O pai, Jakob Kraus, industrial abastado de origem judaica, muda-se para Viena com a família logo em 1877. Os rendimentos da firma paterna, que se mantém próspera ao longo de várias crises nos sucessivos decénios e que, depois da morte do pai, em 1900, continuaria na posse da família, irão dar-lhe, ao longo de toda a vida, uma apreciável segurança financeira. A relação com a família – Kraus é um de nove irmãos – permanecerá afectuosa, mas marcada pela distância. A mãe, Ernestine Kraus, morre relativamente jovem, em 1891 (a lembrança do vazio deixado pela morte da mãe aflorará mais tarde, com nitidez pungente, num dos seus poucos textos autobiográficos, o poema “Juventude”).

Em Viena, Kraus faz o percurso escolar normal sem grande entusiasmo, completando o curso dos liceus em 1891 com classificações apenas razoáveis. A frequência, durante alguns semestres, das Faculdades de Direito e, depois, de Letras da Universidade de Viena é intermitente e sem consequências. Mas, na grande cidade, ele tem a oportunidade de contactar desde cedo com uma vida cultural e artística pujante. Em particular, o teatro constitui um forte motivo de atracção – a lembrança dos grandes actores e actrizes do Burgtheater, o teatro nacional vienense (à cabeça, nomes ainda hoje míticos como Charlotte Wolter ou Adolf von Sonnenthal), perdurará consigo até ao fim da vida. Mas também o mundo do teatro popular e da opereta, em particular as obras de Jacques Offenbach, deixa uma impressão duradoura. As suas aspirações a uma carreira de actor morrem, no entanto, precocemente, na sequência da sua participação, no papel de Franz Moor, numa representação falhada de *Os Salteadores*, de Schiller. Em contrapartida, alguns recitais, iniciados em 1892, obtêm sucesso assinalável. De particular significado é uma leitura pública, em 1893, do recém-publicado drama *Os Tecelões*, de Gerhart Hauptmann, um texto então proscrito pela censura devido às suas ressonâncias revolucionárias. A ligação ao mundo do teatro iria ser mantida por Kraus ao longo da vida de forma muito intensa. Em 29 de Maio de 1905, por exemplo, seria ele a organizar em Viena a estreia privada de *A Caixa de Pandora*, de Frank Wedekind – uma representação que não ficaria sem consequências, já que Alban Berg, presente na sessão, retira dela as primeiras ideias do que viria a ser a sua ópera *Lulu*. Mais tarde, a ligação ao teatro reverberará nos recitais, 700 no total, em que, além da sua própria obra, apresenta, sozinho, dramas de Shakespeare ou operetas de Offenbach, entre muitos outros textos.

O jovem Karl cedo entraria em contacto com os círculos artísticos e intelectuais vienenses. Uma curta experiência jornalística iniciada aos 17 anos granjeou-lhe rápida reputação, culminando na publicação de duas brochuras que fizeram escândalo e deram ao autor uma notoriedade precoce em Viena:

A Literatura Demolida [*Die demolierte Literatur*], 1897, uma sátira arrasadora ao círculo esteticista da “Jovem Viena”; e *Uma Coroa para Sião* [*Eine Krone für Zion*], 1898, sátira ao movimento sionista nascente. Em particular, a demarcação satírica dos autores da “Jovem Viena” – o grupo de jovens autores que, sob a égide de Hermann Bahr, e reunindo-se em tertúlia no Café Griensteidl (cuja demolição, em 1897, dá o mote à sátira), tinha vindo a afirmar uma atitude estética caracteristicamente moderna – é extremamente significativa. De facto, desenha-se aqui com clareza o que irá ser a marca distintiva da posição de Kraus no campo literário vienense, definida por Edward Timms como um “isolamento combativo”.

As duas grandes polémicas de juventude mostram bem como Kraus está, desde cedo, a trabalhar para construir um lugar autónomo no campo literário vienense, através da rejeição deliberada das normas de convivência e das regras convencionais desse mesmo campo. É assim que, depois de recusar um convite tentador para ocupar um lugar de destaque nos quadros da *Neue Freie Presse* – um jornal que, na época, não era apenas o principal diário vienense, mas também um órgão de referência no espaço europeu –, dá, em 1899, um passo decisivo: a fundação da revista *Die Fackel* [*O Archote*], de que iria publicar até ao fim da vida, em 1936, um total de 922 números, totalizando cerca de 23 mil páginas. O editorial do primeiro número não deixava margem para dúvidas quanto à natureza do empreendimento: o objectivo da revista era “drenar o vasto pântano dos lugares-comuns” e “iluminar um país no qual – ao contrário do império de Carlos V – o sol jamais se levanta”. Inspirado pelo modelo da revista *O Futuro* [*Die Zukunft*], publicada em Berlim, desde 1892, por Maximilian Harden, *O Archote* define, desde o início, uma linha muito própria, marcada por um programa intransigente e corajoso de confrontação crítica e satírica com o universo das convenções sociais e com todas as formas de corrupção correntes na sociedade austríaca. Trata-se, na verdade, de um empreendimento singular em qualquer literatura, tanto mais que, a partir de 1911, Kraus prescinde de colaboradores e passa a redigir a sua revista sozinho, da primeira à última linha.

O sucesso da revista foi imediato – à primeira edição, de 30 mil exemplares, seguiu-se de imediato uma reimpressão do primeiro número, com a mesma tiragem absolutamente inusitada. A escolha dos temas, cuidadosamente investigados, e a quebra de tabus aparentemente inabaláveis explicam esse sucesso. A resposta da imprensa vienense e, em particular, do mais importante órgão desta, o jornal *Neue Freie Presse*, recorrentemente visado como objecto satírico, traduziu-se no silêncio: ao longo de dezenas de anos, a vasta obra de Kraus, nas suas múltiplas dimensões, não será nunca mencionada nas páginas deste e de outros jornais vienenses, apesar da sua grande repercussão pública.

Desde os primeiros números da revista, perfila-se com clareza, como mostra já bem o editorial do primeiro número, o que virá a ser um dos temas fundamentais da revista: a crítica à imprensa. Esta crítica é muitas vezes confundida com um ressentimento irracional, de raiz conservadora, perante as novas formas de circulação pública do discurso, ou com um simples juízo moral sobre esta ou aquela figura de jornalista – à cabeça, Moritz Benedikt, director da *Neue Freie Presse*, que irá surgir no epílogo de *Os Últimos Dias da Humanidade* a encarnar a personagem do Senhor das Hienas. Mas, pelo contrário, Kraus está

a lançar, de forma pioneira, os fundamentos do que poderia hoje chamar-se uma crítica dos *media*, no que constitui uma das dimensões de mais flagrante actualidade da sua obra. Começando pela denúncia da corrupção endémica que alimenta a imprensa venal da época, a sua prática satírica depressa evolui para uma fundamental crítica do discurso jornalístico como dispositivo retórico assente em usos irresponsáveis da linguagem e como forma de poder capaz de produzir um efeito de invisibilização do real, cujas consequências se irão tornar cruelmente patentes no âmbito da cultura de violência que dominará a esfera pública austríaca e europeia em 1914. *Die Fackel* transforma-se, assim, ao cabo de alguns anos, numa instância pública, assente num programa global de crítica da cultura cuja radicalidade se vai acentuando.

O gesto de isolamento, cultivado de múltiplas formas ao longo da história da revista, ajusta-se na perfeição à construção da autoridade e identidade de um autor satírico hostil a qualquer compromisso e intransigente na rejeição do que entende ser a falsidade dos consensos sociais dominantes (culminando na máscara do misantropo, à imagem do Timão de Atenas de Shakespeare). A revista exhibe regularmente na contracapa a advertência, em letras salientes, de que não deseja qualquer tipo de comunicação não solicitada. Em 1920, Kraus não se coibirá de escrever que “uma das consequências mais desagradáveis da *Fackel* são os seus leitores. Não todos, mas, ainda assim, a esmagadora maioria”. E reserva-se mesmo o direito de seleccionar os seus assinantes – alguém considerado indigno desse estatuto poderá ver a sua assinatura cancelada por decisão unilateral da editora.

É necessário, contudo, ter presente que a máscara da solidão radical da instância satírica é uma máscara literária, literalmente, uma *persona*. A realidade é que, ao longo de toda a vida, ao mesmo tempo que se defronta com ódios irreductíveis no interior do campo literário austríaco e alemão, Kraus cultivou um círculo de relações muito alargado, que se intersecta com círculos intelectuais e artísticos relevantes e com vários nomes de destaque das primeiras décadas do século. Para além do grande sucesso junto do público, que compra a revista e afluí em massa aos seus recitais, quase sempre de lotação esgotada, Kraus relaciona-se não apenas com os autores a que, até 1911, dá espaço na sua revista (incluindo nomes como Else Lasker-Schüler, Peter Altenberg, Adolf Loos, Arnold Schönberg, Frank Wedekind, entre muitos outros), mas também com um conjunto bastante amplo de outros artistas e intelectuais (entre os quais, a escritora Mechtilde Lichnowsky ou, a partir de meados dos anos 20, Bertolt Brecht). De assinalar também, por volta de 1910, o relacionamento com Herwarth Walden e o círculo da revista expressionista berlinense *Der Sturm*, apesar de os esforços para se estabelecer em Berlim não terem tido nesta altura grande sucesso, vindo a relação com Walden a ser rompida ao fim de alguns anos. Mas Kraus alimenta também contactos em meios jornalísticos: a aliança muito sólida que forja com um homem da imprensa como Friedrich Austerlitz, director do jornal *Arbeiter-Zeitung*, o órgão oficial da social-democracia austríaca, levará a modos de colaboração particularmente importantes nos anos da Primeira Guerra Mundial.

A intensa relação amorosa com a actriz Annie Kalmar marcou os primeiros anos de *Die Fackel*. A morte por tuberculose da promissora actriz em 1901, ainda muito jovem, provoca uma crise profunda que se traduz na suspensão

da publicação da revista, em Junho desse ano. A publicação será retomada em Outubro, agora sob a égide das Edições *Die Fackel*, cujo estabelecimento proporcionará doravante a Kraus um espaço inteiramente autónomo e uma independência total.

Em 1913, Kraus trava conhecimento com a baronesa Sidonie Nádherný von Borutin, aristocrata da Boémia a que o vai ligar uma relação amorosa conturbada, mas que se prolonga até ao fim da vida e se reflecte, em aspectos importantes, na sua própria produtividade literária, suscitando, de maneira decisiva, o início de uma produção lírica consistente. No castelo de Janovice, propriedade de Sidonie, Kraus irá passar longos períodos de intensa criatividade, projectando a partir da beleza do jardim da propriedade uma contra-imagem utópica que alimenta aspectos essenciais da sua lírica. A extensa correspondência com Sidonie constitui parte integrante da sua obra e, desde a sua primeira publicação, em 1974, representa uma fonte de grande importância para um conhecimento mais próximo de aspectos biográficos e de dimensões da vida privada, ciosamente protegidas por Kraus.

Em 8 de Abril de 1911, Kraus converte-se ao catolicismo (tendo Adolf Loos como padrinho), consumando com este gesto um corte definitivo com as suas origens judaicas. Viria, no entanto, a abandonar de novo a religião católica em 1923, desiludido com o envolvimento da Igreja na Áustria nas mesmas práticas, no plano da política e da cultura, que a sua sátira toma incessantemente por objecto.

Em 1908, Kraus iniciou uma prática que, embora de modo bastante intermitente, seguiria até ao fim da vida, reunindo em livro textos previamente publicados em *Die Fackel*. A nova revisão a que são submetidos e, sobretudo, a composição extremamente ponderada de cada volume, cuja arquitectura interna procura criar um espaço diferente de respiração para textos que Kraus considera especialmente marcantes e que são agrupados segundo critérios de unidade temática, dão a esses livros um carácter que está longe de ser simplesmente antológico. A primeira dessas obras, publicada em 1908 com o título *Moral e Criminalidade* [*Sittlichkeit und Kriminalität*], centra-se num tema que tinha vindo a adquirir importância crescente na revista desde 1902: a crítica à moral sexual dominante e, em particular, ao uso de um enquadramento jurídico obsoleto e misógino como sustentáculo de uma moral hipócrita, que nega à mulher o direito à sexualidade. “O escândalo começa quando a polícia lhe põe termo”, reza um aforismo de Kraus de 1908, que poderá tomar-se como mote do conjunto de textos reunido neste volume. A posição assumida por Kraus relativamente a questões da sexualidade nos textos agora reunidos tinha propiciado o ensejo, a partir de 1902, para alguns contactos com Sigmund Freud, que, no entanto, não teriam consequências. Em anos posteriores, a psicanálise irá constituir motivo para alguns textos satíricos publicados em *Die Fackel*.

Na sequência da colectânea de 1908, Kraus publicaria os volumes *A Muralha da China* [*Die chinesische Mauer*], 1910; *O Juízo Final* [*Weltgericht*], 1919, contendo um conjunto amplo de ensaios do período da guerra; *O Fim do Mundo por Acção da Magia Negra* [*Untergang der Welt durch schwarze Magie*], 1922, reunindo textos de crítica à imprensa; *Literatura e Mentira* [*Literatur und Lüge*], 1929. *A Linguagem* [*Die Sprache*], que reúne os textos mais importantes sobre questões de linguagem, seria publicado postumamente, em 1937.



Paralelamente, a partir de 1915, sob o impulso imediato da relação com Sidonie Nádherný, Kraus iniciara uma produção poética que irá sendo reunida em nove volumes com o título programático *Palavras em Verso* [*Worte in Versen*], publicados entre 1916 e 1930. *Epigramas* [*Epigramme*], 1927, e *Estrofes de Actualidade* [*Zeitstrophen*], 1930, reúnem a produção lírica de teor satírico. Também os aforismos publicados regularmente na revista serão reunidos em volume: *Ditos e Contraditos* [*Sprüche und Widersprüche*], 1909; *Pro Domo et Mundo*, 1912; *Noite Fechada* [*Nachts*], 1919. A obra de Kraus, no entanto, não se esgota no que foi vindo regularmente a lume em *Die Fackel* e depois, mesmo que parcialmente, transposto para a publicação em livro. Há que mencionar ainda:

- Os textos dramáticos, dos quais sobressai em absoluto a “tragédia em cinco actos com prólogo e epílogo” *Os Últimos Dias da Humanidade*, mas que incluem também: *Literatura ou Logo Se Verá: Opereta Mágica em Duas Partes* [*Literatur oder man wird doch da sehn. Magische Operette in zwei Teilen*], 1921, sátira a alguns círculos expressionistas; *Drama Onírico* [*Traumstück*], 1922; *Castelo no Ar* [*Wolkenkuckucksheim*], 1923, a partir de *As Aves*, de Aristófanes; *Teatro de Sonhos* [*Traumtheater*], 1924; e *Os Invencíveis* [*Die Unüberwindlichen*], 1928, uma sátira de actualidade motivada pela situação política na Áustria, na segunda metade dos anos 20.

- As traduções e adaptações de Johann Nestroy (*O Necessário e o Supérfluo*, adaptação de *Os Dois Sonâmbulos*, e *O Feiticeiro Confuso*), de William Shakespeare (além dos Sonetos, um total de sete dramas – *Timão de Atenas*, *Rei Lear*, *O Amansar da Fera*, *Conto de Inverno*, *Macbeth*, *As Alegres Comadres de Windsor* e *Troilo e Créssida*) e Jacques Offenbach (*Madame l'Archiduc*, *La Périchole* e *Vert-Vert*).

A tudo isto deve ainda acrescentar-se o longo ensaio polémico de mais de três centenas de páginas, *A Terceira Noite de Valpúrgis* [*Dritte Walpurgisnacht*], escrito logo em 1933, mas só publicado postumamente, em 1952, que constitui uma das primeiras confrontações de vulto com o nacional-socialismo recém-chegado ao poder na Alemanha.

Carnaval trágico

O eclodir da Primeira Guerra Mundial, nos primeiros dias de Agosto de 1914, marca uma cesura de enorme importância também na produção de Kraus. Na alocução “In dieser großen Zeit” [“Nesta Grande Época”], de Novembro de 1914, ele exprime uma demarcação absoluta em relação à euforia militarista que domina os círculos intelectuais e, sobretudo, na linha da análise que tinha vindo a consolidar ao longo de anos, lança uma acusação violentíssima ao papel da imprensa no alimentar dos ódios nacionalistas e belicistas. Só em Dezembro de 1914, depois de vários meses de intervalo, saíria um número de *Die Fackel* contendo apenas o texto de “Nesta Grande Época”. Com a excepção da publicação deste número de apenas 20 páginas, Kraus manter-se-ia em silêncio. Não apenas devido à idade – tinha 40 anos feitos por altura do início da guerra (o que, em si mesmo, em fase mais avançada do conflito, não teria sido suficiente para o isentar) –, mas também devido a um problema físico, uma deformação na coluna vertebral provocada por uma queda em bebé, Kraus está livre do serviço militar, mas vive intensamente o conflito, acompanhando com ansiedade o destino de diversos amigos, alguns dos quais irão morrer na

frente de batalha, e mantendo-se bem informado também sobre os bastidores do conflito, através dos muitos contactos que tem em Viena, incluindo em altos círculos militares.

Em finais de Fevereiro de 1915, Kraus publica mais um número de apenas 20 páginas, que constitui como que um preliminar do que virá a ser o conteúdo dos números seguintes. Quando a revista volta a publicar-se, em Outubro de 1915, com um número extenso de 168 páginas, é para se constituir como um espaço de rejeição violenta da política de guerra em todos os seus aspectos. Não apenas a atitude dos poderes políticos e militares, mas também a adesão à lógica belicista por parte de amplas camadas das classes médias, nomeadamente das que obtêm lucros consideráveis através de actividades especulativas, irá ser permanentemente fustigada nas páginas da revista. Porém, são sobretudo a imprensa e os círculos intelectuais, quase integralmente envolvidos na propaganda da ideia de uma vitória a todo o custo e indiferentes ao sofrimento crescente provocado pela continuação do conflito, que se tornam em alvos privilegiados. O “archote de guerra” (“Kriegsfackel”), uma expressão do próprio Kraus para designar os números publicados durante o conflito, constitui, no panorama europeu, um exemplo singular, pelas milhares de páginas que, não obstante a censura, vão sendo publicadas com regularidade, mantendo a coerência de um programa, crescentemente radicalizado, centrado na denúncia não apenas da brutalidade da guerra nos seus aspectos mais imediatamente visíveis, mas também das muitas violências intersticiais que permeiam o quotidiano de uma sociedade dominada por uma cultura de violência.

Os Últimos Dias da Humanidade constituem a figuração, em forma dramática, de todo o imenso material compilado por Kraus ao longo dos anos da guerra, representando o epítome do esforço de dar corpo – também, e em primeira linha, em nome de um dever de memória – ao imenso panorama de violência que acabei de referir. A publicação de uma primeira versão logo em 1919 dá bem testemunho das esperanças que o autor deposita na nova ordem republicana saída da derrocada do Império Austro-Húngaro e forçada, em condições muito precárias, a reconstruir um estado de início considerado por quase todos como inviável, na sequência da amputação de vastíssimos territórios e da redução a uma dimensão quase residual. De facto, Kraus foi um dos poucos artistas e intelectuais austríacos a solidarizar-se activamente com a república, adoptando posições muito próximas do Partido Social-Democrático Austríaco, que, nos primeiros anos do pós-guerra, apoia activamente. O panorama político da I República, contudo, irá constituir para ele um factor de cada vez maior desilusão: não só esse panorama está dominado pelo Partido Cristão-Social, em torno do qual se agregam as mesmas forças conservadoras responsáveis pelo desastre da guerra e pela bancarrota do Império, mas também o tacticismo da política de compromisso privilegiada pela social-democracia o desilude profundamente, levando a um afastamento progressivo e ao regresso a uma lógica de isolamento.

A produtividade de Kraus, no entanto, não diminui. Além da publicação regular da revista, continua não apenas a dar a lume outras publicações, mas também a manter a prática dos seus recitais e do contacto directo com o público que estes permitem. Estadas regulares em Berlim permitem-lhe relacionar-se

com a pujança do meio artístico da capital alemã nos anos 20. Sobressai, neste âmbito, uma forte relação com Bertolt Brecht, marcada por grande admiração mútua – Brecht foi um dos poucos autores vivos incluídos no programa dos recitais que Kraus vai promovendo com regularidade em Viena, Berlim e várias outras cidades. A partir de 1910, Kraus iniciara aquilo a que chamou “Theater der Dichtung” (“Teatro da Poesia”), estruturando a parte dos seus recitais a partir da leitura de textos literários, incluindo, entre muitas outras obras, dramas de Shakespeare (*Rei Lear*, por exemplo, foi lido num total de 22 vezes) ou do máximo expoente do teatro popular vienense, Johann Nestroy, e operetas de Offenbach. Elias Canetti, entre vários outros autores, deixou-nos um retrato muito vivo do impacto dessas sessões, frequentemente realizadas em salas de grande lotação, capazes de albergar muitas centenas de ouvintes, e da adesão entusiástica do público.

Nos anos 20, Kraus trava algumas polémicas de grande repercussão, que lhe consomem consideráveis energias: entre outras, a polémica contra Imre Bekéssy, magnate da imprensa sensacionalista, exemplo da corrupção que grassa na imprensa vienense, o qual, na sequência da campanha de Kraus, e para escapar a uma condenação em tribunal, é forçado a abandonar o território austríaco; contra o escritor e influente crítico teatral Alfred Kerr, que se apresenta em público como paladino da ideia pacifista e a quem Kraus não perdoa a autoria, durante os anos da guerra, de inqualificáveis poemas belicistas; contra o director da polícia de Viena, o influente político e ex-primeiro ministro Johann Schober, responsável pelo massacre de mais de oito dezenas de manifestantes na sequência do incêndio do Palácio da Justiça vienense, em 15 de Julho de 1927. O insucesso das suas tentativas de forçar Schober à demissão e de o chamar à justiça – o alvo da polémica viria mesmo a ocupar de novo o lugar de primeiro-ministro na sequência das eleições de 1929 – é um factor de profunda desilusão. O drama *Os Invencíveis*, de 1928, ao mesmo tempo que denuncia a teia de cumplicidade entre as elites políticas austríacas, traduz, no próprio título, o sentimento de impotência do autor satírico perante o poder dessas elites.

Em 1928, alguns professores da Sorbonne propõem Kraus para o Prémio Nobel da Literatura, sem sucesso.

“A respeito de Hitler, nada me ocorre”

A situação política na Alemanha a partir dos anos 30 constitui para Kraus motivo de crescente preocupação. A tomada do poder pelo partido nazi, em Janeiro de 1933, constitui um choque que o atinge profundamente e vai condicionar em absoluto a sua posição perante a política austríaca, dominada agora pela necessidade de uma oposição ao avanço nazi, que também na Áustria vai ganhando fortes apoios, traduzidos numa intensa propaganda em prol da integração na Alemanha. Nos meses seguintes a Janeiro de 1933, Kraus escreve a longa polémica *A Terceira Noite de Valpúrgis*, concluída em Setembro. Por vários motivos, que incluem o receio de comprometer e pôr em risco algumas das suas fontes de informação, Kraus decidiu manter inédito o texto, que só viria a ser publicado em 1952.

A primeira frase deste texto – “A respeito de Hitler, nada me ocorre” – é seguramente uma das mais incompreendidas da literatura alemã, já que

é muitas vezes lida literalmente, menosprezando as mais de 300 páginas que se lhe seguem e em que muito se escreve sobre Hitler – sempre sob a percepção, vertida naquela primeira frase, de que os meios da sátira são inteiramente inadequados para abordar um tema como o nazismo. É um dos textos mais densos de Kraus, pela complexidade da teia de alusões e citações que, em diferentes planos, estruturam o ensaio. Constitui, sem sombra de dúvida, uma das primeiras análises informadas e uma denúncia muito concreta das práticas nazis: baseando-se na imprensa alemã do exílio, mas também em diferentes informadores do seu círculo pessoal, temas como, por exemplo, as condições vividas nos campos de concentração são abordados em pormenor; mas também a cumplicidade de intelectuais como Martin Heidegger ou Gottfried Benn, apostrofados como “próceres da violência pela palavra”, é tratada com o pormenor factual que é apanágio da revista desde o início.

Tendo decidido não publicar este ensaio, Kraus surge a público com o mais pequeno número de sempre da revista, em Outubro de 1933: com apenas quatro páginas, este número contém simplesmente o texto da oração fúnebre ao arquitecto Adolf Loos e o poema “Não me perguntem”, em que, regressando ao gesto retórico dos meses iniciais da guerra em “Nesta Grande Época”, o autor justifica o seu silêncio e sublinha a inanidade da palavra perante a enormidade do novo mundo em ascensão, representado pela vitória nazi.

Com poucas excepções, entre as quais a de Bertolt Brecht, a incompreensão perante este gesto foi generalizada, sendo Kraus submetido a ataques que acentuaram o seu isolamento (o n.º 889 de *Die Fackel*, de Julho de 1934, intitulado ironicamente “Obituários de Karl Kraus”, reúne um conjunto de textos representativos desses ataques generalizados). O isolamento tornar-se-ia definitivo no ano seguinte, quando Kraus vem a público defender o regime austrofascista do chanceler Engelbert Dollfuß, que acabara de esmagar pela força a insurreição operária de Fevereiro de 1934, acabando o próprio Dollfuß por ser vítima, em Julho desse ano, de uma tentativa de golpe protagonizada pelo partido nazi austríaco, na clandestinidade, no decurso da qual é assassinado. Kraus persegue a política do mal menor: a ditadura repressiva austrofascista constitui, a seus olhos, a última esperança de uma política antinazi e da preservação da independência da Áustria. O número da revista intitulado “Porque Não é Publicada *Die Fackel*” apresenta, ao longo de mais de 300 páginas, em que Kraus aproveita partes do ensaio então inédito atrás referido, uma defesa acirrada de Dollfuß e uma condenação feroz do curso político da social-democracia, selando o afastamento definitivo de muitos dos seus leitores e apoiantes.

A partir de 1934, o estado de saúde de Kraus agravou-se. Até Fevereiro de 1936, data de publicação do último número, a revista continuou ainda a vir a lume, com uma tiragem muito reduzida. Kraus prosseguiu também a realização de alguns recitais, o último dos quais em 2 de Abril de 1936, já para públicos muito restritos. Nesse mesmo mês, o atropelamento por um ciclista leva a um agravamento do estado de saúde, que viria a culminar na morte, a 12 de Julho. O enterro realizou-se poucos dias depois, ficando Kraus sepultado no Cemitério Central de Viena.

Poucos dias depois do “Anschluß”, a anexação da Áustria pelo III Reich, em 12 de Março de 1938, o apartamento no centro de Viena onde vivera Kraus, conservado por amigos como um pequeno museu particular, foi assaltado

e destruído por um grupo de nazis. Uma grande parte do espólio pudera entretanto ser posta a salvo na Suíça por amigos dedicados. Hoje preservado em vários arquivos, sobretudo na capital austríaca, esse material constitui uma base de estudos fundamental. A falta de clareza do testamento deixado por Kraus levou a conflitos vários, que só foram resolvidos nos anos 50 e tiveram consequências para a edição da obra. Hoje em dia, essa obra é facilmente acessível e tem vindo a ser crescentemente objecto de tradução para diversas línguas. O texto integral de *Die Fackel*, editado também em DVD, está igualmente acessível *online*, na página da Academia das Ciências austríaca.

¹ Para as informações de carácter biográfico, a presente nota baseia-se, no essencial, nas seguintes referências: Paul Schick, *Karl Kraus in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1981; Edward Timms, *Karl Kraus, Apocalyptic Satirist: Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*. New Haven: Yale University Press, 1986; Edward Timms, *Karl Kraus, Apocalyptic Satirist: The Postwar Crisis and the Rise of the Swastika*. New Haven: Yale University Press, 2005; Hermann Böhm/Heinz Lunzer, "Karl Kraus: Ein Leben", in Heinz Lunzer et al. (orgs.), "Was wir umbringen". "Die Fackel" von Karl Kraus, Wien, Mandelbaum Verlag, 1999, p. 28-53.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

Monumento aos combatentes

WALTER BENJAMIN*

KARL KRAUS. Não há nada mais deprimente que os seus adeptos, nada mais desolado que os seus adversários. Nenhum outro nome foi tão justamente reverenciado pelo silêncio. Numa armadura antiquíssima, com um riso feroz de ídolo chinês, brandindo com ambas as mãos as espadas nuas, executa a dança guerreira diante da cripta da língua alemã. Ele, “apenas um dos epígonos que moram na velha casa da língua”,¹ tornou-se o guardião do seu túmulo. Monta-lhe guarda dia e noite. Nunca um posto foi tão fielmente defendido e nenhum tão completamente perdido. Eis aquele que, como uma Danaide, se alimenta do mar de lágrimas do mundo seu contemporâneo, e de cujas mãos, como das de Sísifo, se escapa o rochedo que estava destinado a soterrar os seus inimigos. Que há de mais vulnerável que a sua conversão? E de mais impotente que a sua humanidade? E de mais desesperado que a sua luta com a imprensa? Que sabe ele dos poderes que verdadeiramente são seus aliados? E no entanto, que poderes de vidente dos novos magos se podem comparar com a escuta atenta deste feiticeiro a quem uma língua remota inspira as palavras? Quem é que alguma vez evocou um espírito como Kraus em “Die Verlassenen”,² como se nunca antes tivesse sido composta a “Selige Sehnsucht”?³ Com uma impotência que só se ouve nas vozes dos espíritos, o sussurro vindo das profundezas crônicas da língua traz-lhe as suas profecias. Cada som é incomparavelmente autêntico, mas no conjunto deixam-nos perplexos, como os oráculos. Cega como os Manes, a língua exorta-o à vingança, limitada como os espíritos que só conhecem a voz do sangue e a quem é indiferente o que provocam no reino dos vivos. Mas ele não se pode enganar. Os imperativos da língua são infalíveis. Todo aquele que lhe cair nos braços está sentenciado: na sua boca, o seu próprio nome lhe dita a sentença. Quando a escancara, a chama sem cor da sátira salta-lhe dos lábios. E que ninguém que percorra os caminhos da vida esbarre com ele. Num campo arcaico da honra, no enorme campo de batalha de um trabalho sangrento, ele enfurece-se diante de um monumento funerário abandonado. As homenagens à sua morte serão desmesuradas, as últimas que lhe serão feitas.

1 Citação do poema “Bekanntnis” [Confissão], do livro de Kraus *Worte in Versen* [Palavras em Verso], Livro III.

2 “Os abandonados”, poema de *Worte in Versen*, Livro V.

3 “Saúde de bem-aventurança”: título de um poema de Goethe, incluído no “Livro do Bardo” da coletânea *Divã Ocidental-Oriental* (tradução portuguesa em: J.W. Goethe, *Obras Escolhidas*. Vol. VIII: *Poesia*, tradução e prefácio de João Barrento. Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, pp. 152-153).

* *Rua de Sentido Único*. In *Imagens de Pensamento*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p. 43-44.

1 Diana Sá

2 Miguel Loureiro

3 Joana Africano

4 Benedita Pereira

5 João Cardoso

6 Marcello Urgeghe

7 António Durães

8 Teresa Arcanjo

9 Raquel Cunha

10 Ana Mafalda Pereira



11 João Castro

12 Pedro Almendra

13 João Lourenço

14 Tiago Sarmiento

15 Sara Barros Leitão

16 Paulo Freixinho

17 Paulo Calatré

18 Mafalda Canhola

19 Andreia Ruivo

20 Maria Inês Peixoto

21 Rita Pinheiro



TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO, E.P.E.

Conselho de Administração

Francisca Carneiro
Fernandes (*Presidente*)
José Matos Silva
Sandra Martins
Assistente da Administração
Paula Almeida
Motoristas
António Ferreira
Carlos Sousa
Económico
Ana Dias

Direção Artística

Nuno Carinhas
Assessor
Nuno M Cardoso
Assistente
Paula Almeida

Pelouro da Produção

Coordenação de Produção
Maria João Teixeira
Assistentes
Eunice Basto
Maria do Céu Soares
Mónica Rocha

Direção Técnica

Carlos Miguel Chaves
Assistente
Liliana Oliveira
Departamento de Cenografia
Teresa Grácio
*Departamento de Guarda-
-roupa e Adereços*
Elisabete Leão
Assistente
Teresa Batista
Guarda-roupa
Isabel Pereira
Nazaré Fernandes
Virgínia Pereira
Adereços
Guilherme Monteiro
Dora Pereira
Nuno Ferreira

Manutenção

Joaquim Ribeiro
Abílio Barbosa
Manuel Vieira
Paulo Rodrigues
Nuno Ferreira
Celso Costa
Ernesto Lopes
Técnicas de Limpeza
Beliza Batista
Bernardina Costa
Delfina Cerqueira

Direção de Palco

Emanuel Pina
Assistente
Diná Gonçalves
Departamento de Cena
Pedro Guimarães
Cátia Esteves
Ana Fernandes
Departamento de Som
Francisco Leal
António Bica
Joel Azevedo
João Oliveira
Departamento de Luz
Filipe Pinheiro
Abílio Vinhas
Adão Gonçalves
José Rodrigues
Nuno Gonçalves
*Departamento
de Maquinaria*
Filipe Silva
António Quaresma
Adélio Pêra
Carlos Barbosa
Joaquim Marques
Joel Santos
Jorge Silva
Lídio Pontes
Paulo Ferreira
Departamento de Vídeo
Fernando Costa

Pelouro da Comunicação e Relações Externas

José Matos Silva
Assistente
Carla Simão
Edições
João Luís Pereira
Pedro Sobrado
Ana Almeida
Legendagem
Cristina Carvalho
Comunicação e Promoção
Patrícia Carneiro Oliveira
Joana Guimarães
Centro de Documentação
Paula Braga
Design Gráfico
Studio Dobra
Fotografia
João Tuna
Susana Neves
*Relações Públicas
e Projetos Educativos*
Luísa Corte-Real
Assistente
Rosalina Babo
Frente de Casa
Fernando Camecelha
*Coordenação de Assistência
de Sala*
Patrícia Oliveira (TeCA)
Coordenação de Bilheteira
Sónia Silva (TNSJ)
Patrícia Oliveira (TeCA)
Bilheteiras
Manuela Albuquerque
Sérgio Silva
Telmo Martins
Atendimento e Reservas
Hugo Pereira
*Merchandising e Cedência
de Espaços*
Luísa Archer
Bar
Júlia Batista

**Pelouro do Planeamento
e Controlo de Gestão**
Francisca Carneiro Fernandes
Assistente
Paula Almeida

**Coordenação de Sistemas
de Informação**
André Pinto
Assistente
Susana de Brito
Informática
Paulo Veiga

**Direção de Contabilidade
e Controlo de Gestão**
Domingos Costa
Ana Roxo
Carlos Magalhães
Fernando Neves
Goretti Sampaio
Helena Carvalho

coordenação de produção

Maria João Teixeira

assistência de produção

Eunice Basto

Maria do Céu Soares

Mónica Rocha

direção técnica

Carlos Miguel Chaves

direção de palco

Emanuel Pina

direção de cena

Pedro Guimarães (coordenação)

Ana Fernandes

Igor Fonseca

cenografia

Teresa Grácio (coordenação)

guarda-roupa e adereços

Elisabete Leão (coordenação)

Teresa Batista (assistência)

Isabel Pereira

Nazaré Fernandes

Virgínia Pereira

Esperança Sousa (costureiras)

Dora Pereira

Guilherme Monteiro

Cristina Lucas (aderecistas)

luz

Filipe Pinheiro (coordenação)

Abílio Vinhas

Adão Gonçalves

José Rodrigues

Nuno Gonçalves

maquinaria

Filipe Silva (coordenação)

Adélio Pêra

Joaquim Marques

Jorge Silva

Lídio Pontes

Paulo Ferreira

som

António Bica

Joel Azevedo

vídeo

Fernando Costa

consultoria maquilhagem e cabelos

Marla Santos

legendagem

Sofia Barbosa

audiodescrição

Anaísa Raquel

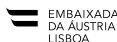
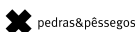
Joana Saraiva

língua gestual portuguesa

CTILG – Serviços de Tradução e

Interpretação de Língua Gestual, Lda.

apoios TNSJ



apoios à divulgação



agradecimentos

Câmara Municipal do Porto

Polícia de Segurança Pública

Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

Casa da Música

António Bilrero

B-Sharp (José António Barros)

Direção-Geral de Alimentação

e Veterinária (Nuno Salvador)

Escola Secundária Alexandre Herculano

Escola Secundária Almeida Garrett

Fábrica de Papel da Lapa

Hospital Veterinário do Porto

House of Emperor (Serghei Gluhu)

Instituto de Investigação e Inovação

em Saúde, Universidade do Porto

(Júlio Borlido Santos)

Lusotraje Unipessoal, Lda.

Madeicampo (Fernando Cruz

e Marcelino Pinto)

Martim Portal

Naveprinter (Joaquim Saraiva

e Mário Nogueira)

Saltalqual

Sealife (Tiago Mogadouro)

Tipografia Damasceno (Rui Damasceno

e Paulo Pratas)

Zoo Santo Inácio (Joana Martins)

Teatro Nacional São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

T 22 340 19 00

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

T 22 340 19 00

Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

T 22 340 19 00

www.tnsj.pt

geral@tnsj.pt

edição

Departamento de Edições do TNSJ

coordenação **João Luís Pereira,**

Pedro Sobrado

documentação **Paula Braga**

modelo gráfico **Joana Monteiro**

capa e paginação **Studio Dobra**

fotografia **João Tuna**

impressão **Empresa Diário do Porto, Lda.**

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espetáculo.

O uso de telemóveis ou relógios com sinal sonoro é incómodo, tanto para os intérpretes como para os espectadores.

O ETERNO DESCONTENTE:

Se em 1914 tivesse existido um homem de Estado com fantasia suficiente para saber que em 1918 os fósforos não pegariam, não teria incendiado o mundo! Teria visto também a guerra que se preparava para declarar e, além disso, a paz, em que toda esta desgraça se há-de prolongar e crescer.

O OTIMISTA: Mas quando chegar a paz...

O ETERNO DESCONTENTE:
...há-de começar a guerra!

